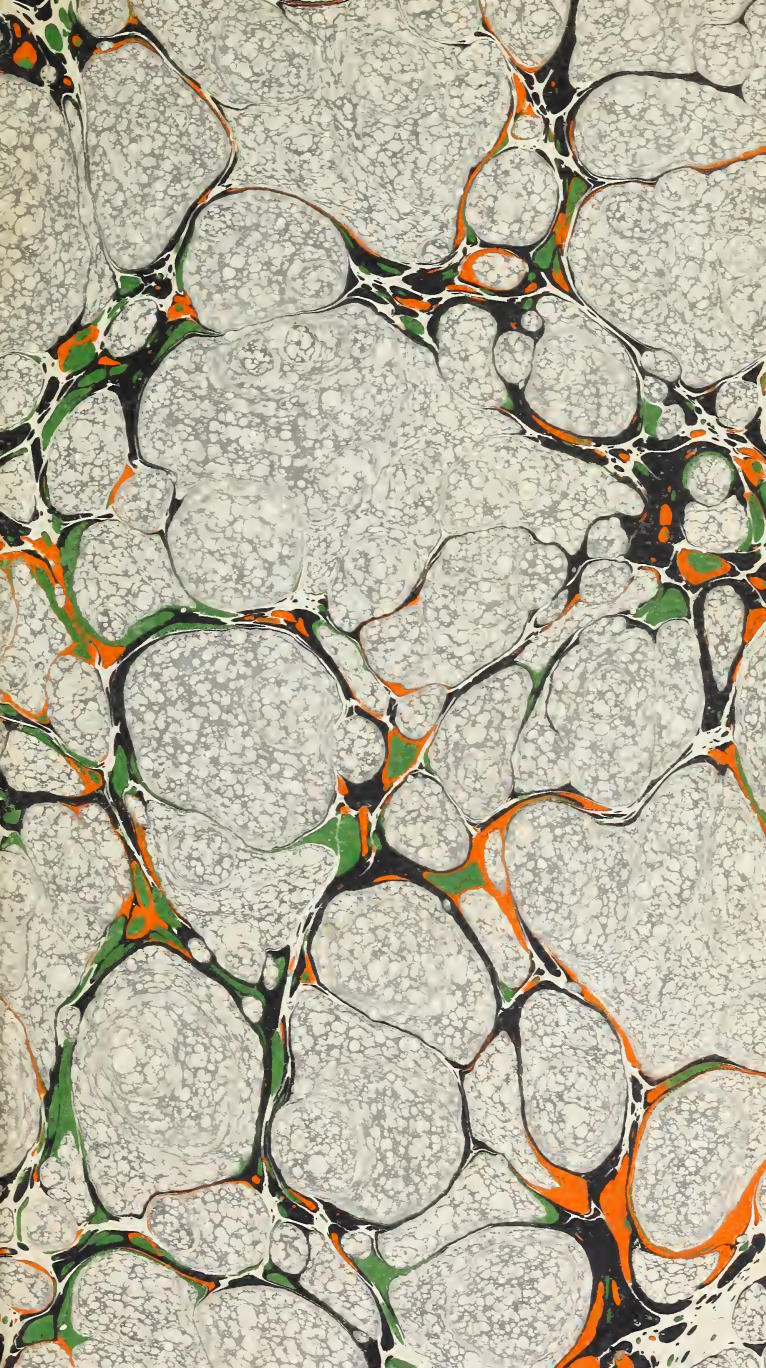


Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/traitedelapeintu00defe

TRAITÉ

DE LA

PEINTURE

AU PASTEL,

Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer ; avec l'indication d'un grand nombre de nouvelles substances propres à la Peinture à l'huile, & les moyens de prévenir l'altération des couleurs.

Par M. P. R. de C.... C. à P. de L.

Quand on a chez soi de pareils Artistes,
Il n'en faut pas aller chercher ailleurs.
CAVAL. BERNIN.

A PARIS,

Chez DEFER DE MAISONNEUVE, Libraire, rue du Foin Saint-Jacques, Hôtel de la Reine Blanche.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

1788.

PRÉFACE.

L'ACADÉMIE des Sciences & l'Encyclopédie, ont donné des Traités sur les Arts. La première a même publié celui de la Peinture sur verre. Mais il nous en manquoit un sur la Peinture au pastel. On ne trouve même d'éclaircissemens nulle part sur cette matière.

De leur côté, les marchands de couleurs font beaucoup de mystère de la composition des pastels, ou plutôt il n'y a dans Paris que deux ou trois personnes qui sachent en composer, encore n'employent-

elles, ſans s'en douter, que des expédiens au lieu de moyens, & des matières brutes au lieu de ſubſtances purifiées.

Un Traité ſur cet objet, abſolument neuf, étoit donc un ouvrage néceſſaire.

Or, c'eſt le méchaniſme & le matériel de ce genre de Peinture qu'on s'eſt propoſé de développer dans celui-ci. L'on a tâché, ſans rien prendre ſur des occupations d'un autre ordre, de multiplier les reſſources, & de fournir tous les éclairciſſemens convenables ſur cette matière.

Ce Traité contient de plus, à l'usage de la Peinture à l'huile, des observations importantes. On sait qu'avec le tems elle perd sa fraîcheur, devient farineuse, pousse au noir. Il en indique le principe & la cause physique, avec les moyens de prévenir cet inconvénient, dont on est affligé de voir les ouvrages des plus grands Maîtres se ressentir. C'est un objet capital sur lequel nous n'avions non plus aucun éclaircissement.

D'ailleurs il fera connoître de meilleures substances que celles

auxquelles on se plaint d'être réduit, & c'est en appliquant à la Peinture les expériences de la Chymie, qu'il a rempli ces différentes vues. Il étoit tems qu'on tournât ces sortes d'expériences vers le plus aimable de tous les Arts.

Il indiquera pareillement divers moyens de fixer le pastel, même en grand, de sorte qu'avec cette méthode on pourra faire usage de ce genre de Peinture dans tous les endroits où le jour n'est pas favorable à la Peinture à l'huile, & ce moyen vaut mieux que celui de la détrempe & de la fresque, par les

avantages propres à la Peinture au paſtel; c'eſt de pouvoir ſe retoucher & ſe finir autant que l'on veut.

Enfin, quoique cet ouvrage ne paroiſſe avoir pour objet que le matériel de la Peinture, il renferme une foule d'obſervations utiles ſur l'Art en lui-même, ou plutôt il contient un précis, un enſemble des principes. Ce ſujet-ci n'eſt pas neuf ſans-doute comme les précédents; mais il n'étoit pas épuiſé, l'on peut dire encore ſur cette matière des choſes importantes, ouvrir même des vues nouvelles. Au reſte, on a toujours mis

l'exemple à côté du précepte, & l'on s'eſt attaché ſur-tout à montrer l'École Françoiſe dans ſon véritable jour.

TRAITÉ

DE LA

PEINTURE AU PASTEL.

1. La peinture au paſtel eſt l'art de repréſenter les objets ſur une ſurface plane avec des pâtes compoſées de ſubſtances colorées, qu'on a broyées à l'eau pure & qu'on a fait ſécher après les avoir roulées en forme de crayons.

2. Ce genre de Peinture eſt d'une facilité particulière. Il joint à cet avantage, celui de ne ré-

pandre aucune odeur, de n'occaſionner aucune malpropreté, de pouvoir être interrompu quand on veut & repris de même, enfin de ſe prêter à toutes les poſitions, de quelque côté que vienne la lumière.

3. La Peinture au paſtel ſeroit donc généralement préférée, ſurtout pour le portrait, où l'on eſt ſouvent obligé d'opérer à différentes repriſes; mais elle n'a, pour ainſi dire, qu'une exiſtence précaire, faute de conſiſtance & de ſolidité; la moindre ſecouſſe fait tomber le paſtel : le plus léger frottement l'emporte. Il faut, pour le garantir, couvrir les tableaux d'un verre qui court lui-même les plus grands riſques au moindre choc.

4. Cet inconvénient l'a fait négliger par les grands Artiſtes. Ils

ont préféré la Peinture à l'huile, comme plus propre à transmettre leurs ouvrages à la postérité.

5. Cependant on pouvoit trouver un moyen de lui donner aussi de la consistance, en assurant & fixant le pastel. Mais il falloit que les Sçavans tournassent les yeux du côté des Arts, ou que les Artistes les tournassent du côté des sciences.

6. Dans la classe de ceux-ci, M. Loriot, méchanicien de réputation, fit des tentatives assez heureuses en 1753. Mais il se réserva son secret, même après avoir obtenu des marques de la munificence du Gouvernement. Ce n'est qu'en 1780 qu'il l'a publié. Nous y reviendrons bientôt.

7. Dans la classe des autres, M. le Prince de San-Severo di San-

gro, que Naples doit compter à la fois parmi les Amateurs & les Phyſiciens les plus recommandables qu'elle ait vu naître, y parvint auſſi dans le même tems; il ne fit aucune difficulté de communiquer le moyen qu'il employoit à M. de la Lande, pendant le voyage que celui-ci fit en Italie en 1766, & qui ne tarda pas à le publier dans ſa relation (1). Mais il ne paroît pas qu'on en ait fait grand uſage, quoiqu'on le trouve copié dans l'Encyclopédie, & qu'il réuſſiſſe très-bien dans de petits tableaux. Nous en parlerons auſſi dans la ſuite, lorſque nous indiquerons les moyens que nous avons trouvés de fixer le paſtel en grand; peut-être que déformais, rien n'empêchera les Artiſtes de ſe familiariſer avec ce

(1) Voyage d'un François en Italie, tome 6, pag. 398.

genre de Peinture aimable & facile.

8. Aucun autre n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons ſi vrais. C'eſt de la chair, c'eſt Flore, c'eſt l'Aurore. S'il n'a pas quelquefois autant de force que la Peinture à l'huile, c'eſt moins ſa faute que celle de la main qui l'employe.

9. Non que je prétende inviter à quitter le pinceau pour le paſtel. Mais combien d'occaſions où l'on trouveroit de l'avantage à le ſubſtituer à la Peinture à l'huile plutôt que la détrempe. D'ailleurs, ceux qui ne ſont pas bien habitués, pourroient, en s'exerçant quelquefois dans ce genre, acquérir de la preſteſſe & de la facilité, même du coloris. Nul doute au moins qu'il ne valut mieux, quand

on veut développer un sujet vaste, l'esquisser au pastel qu'à l'huile; cette manière prendroit peu de tems, seroit moins pénible, se prêteroit mieux aux corrections convenables, & seconderoit bien les élans & le feu de l'imagination.

10. Mais le pastel peut arracher beaucoup de jeunes personnes à l'ennui de la solitude. Ce genre de peinture a tant d'attraits, que rien n'est plus propre à leur fournir des ressources contre le désœuvrement, source de tant d'écarts. Le dessin fait partie de leur éducation. Mais elles s'y bornent, vu l'attirail qu'entraîne la Peinture. Cependant quel amusement plus doux, par exemple, ou qu'elle occupation plus délicieuse pour elles que de pouvoir tracer l'image des auteurs de leurs jours, des fleurs, un payſage. Le pastel leur en pré-

ſente les moyens les plus faciles. Ce n'eſt, pour ainſi dire, qu'un jeu.

11. Nous avons enfin pour objet de rendre aux Arts des talens découragés, en multipliant les reſſources & leur fourniſſant des moyens. La difficulté de deviner la préparation des crayons en paſtel, quoique bien ſimple quand on la connoît, rebute preſque tous ceux qui l'ignorent. Nous allons, dans cette vue, révéler ſans-doute plus d'un ſecret. Mais, dans les Beaux-Arts, le Génie ſeul doit en être un, parce qu'il ne peut ſe communiquer.

12. La compoſition méchanique des crayons en paſtel, ſera donc l'objet d'un des principaux articles de ce Traité.

13. Les divers moyens de fixer

le paſtel ſeront l'objet d'un autre article, & j'indiquerai de nouvelles matières propres aux divers genres de peinture, quand la nature du ſujet l'exigera.

14. Mais avant d'entrer dans ce détail, je crois, pour rendre ce Traité d'une utilité plus générale, & laiſſer à déſirer le moins qu'il ſera poſſible, devoir dire un mot des inſtrumens néceſſaires, en faveur des Amateurs qui ſeroient éloignés des ſecours & des éclairciſſemens. Ce ſera la matière du Chapitre premier, Chapitre que les gens inſtruits peuvent laiſſer à l'écart. Un livre élémentaire doit renfermer les premières notions.

15. Je fournirai, dans les mêmes vues, à la fin de cet ouvrage, quelques explications relatives aux

divers canevas sur lesquels on peut peindre en pastel, avec le moyen de donner, si l'on veut, à cette sorte de Peinture le ton de la Peinture à l'huile sans le secours du verre.

16. Les Sciences & les Arts sont allés fort loin parmi nous; mais nous ne connoissons pas le prix de ce que nous possédons. (1). Notre indifférence peut à peine se concevoir. Nous ne voyons la supériorité que dans ce qui nous est étranger, comme si la nature n'étoit pour nous qu'une marâtre ; bien différens des autres peuples qui ne voyent la perfection que chez eux. Bientôt nous n'aurons plus que des idées d'emprunt; nous irons demander aux Allemands des Comédies, & des Danseurs aux Flamans. Cepen-

(1) *O fortunatos sua si bona norint!*

dant nous avons devancé les autres nations dans plusieurs branches des Arts & des Lettres. Nous aurons encore ouvert la carrière dans le sujet principal de ce Traité. Je tâcherai, lorsque l'occasion s'en présentera, que j'indiquerai les moyens qu'employe le talent, je tâcherai, dis-je, de faire connoître les heureuses productions de notre sol, & d'établir, non sur des lieux communs, mais par des caractères spécifiques, l'opinion qu'on peut se faire de nos richesses.

CHAPITRE PREMIER.

Des uſtenſiles néceſſaires dans la Peinture au paſtel.

17. CETTE manière de peindre ſe pratique avec des crayons dont on a broyé la matière avec de l'eau ſur le *porphire*.

18. Un porphire ou pierre à broyer eſt donc un uſtenſile néceſſaire. C'eſt un grand carreau de marbre de dix-huit à vingt pouces de diamètre. Le nom de porphire lui vient de ce qu'on en fait quelquefois de cette matière. On en trouve encore ſous le nom d'écaille (caillou) de mer qui ſont très-bons. L'Auteur d'un ouvrage

de Phyſique (1) dit que c'eſt une eſpèce de grais fort compacte & fort dur. Ceux que j'ai vus ſont un véritable *ſilex*. On a quelquefois auſſi donné ce nom viſiblement eſtropié, d'écaille de mer, à la matière demi vitrifiée que vomiſſent les volcans, & qu'on nomme lave.

19. On conçoit qu'on peut ſe ſervir auſſi d'une table ordinaire de marbre, qui ne ſoit ni rayée, ni léſardée, après l'avoir dépolie avec du ſable & de l'eau; mais on n'eſt pas toujours à portée de ſe procurer un porphire de marbre. On peut y ſuppléer par un plateau de verre, d'un pied de diamètre au moins & d'un demi pouce d'épaiſſeur, qu'on fait faire exprès

(1) Dictionn. de Chymie, par M. Macquer, *verb.* laboratoire.

dans une verrerie, & qu'on fait enſuite enchâſſer dans du bois. Le verrier répand ſur une grande plaque de fer, bien unie & preſque rouge, la matière brûlante du verre, & l'étend au moyen d'une barre de fer, garnie aux deux extrémités, de poignées de bois. On peut ſe ſervir encore d'une glace de miroir, ſolidement encaiſſée dans une boëte, dont les rebords n'excèdent pas ſenſiblement la ſuperficie de la glace ; mais avant d'en faire uſage, il faut ôter le poli du verre avec la molette & du ſable très-fin.

20. Au défaut de ces matières & dans le beſoin, quelques ouvriers ſe ſervent de véritable grais, ou d'une pierre de remouleur. Ils la choiſiſſent d'un grain ſerré, très-fin, bien dure, & la font applanir avec la molette & du ſable. D'au-

tres, également dans l'embarras, ſe ſervent tout ſimplement d'une planche de bois dur & compacte.

21. La *molette* eſt un caillou, ſcié par les ouvriers qui travaillent le marbre en forme de poire applatie par ſa baſe. Elle peut être de la même matière que la pierre à broyer. Elle doit avoir dans ſa partie inférieure trois ou quatre pouces de diamètre. Il faut que la baſe en ſoit bien plate, arrondie vers les bords. Dans les cantons où les rues ſont pavées de gros cailloux, on peut en faire choiſir un propre à cet uſage ; il ſe trouvera tout prêt.

22. Enfin comme il y a preſque partout de ces *peintureurs* (1),

(1) Je ſuis obligé d'employer ce terme pour ne pas confondre, par une même dénomination, des Artiſtes & des Ouvriers.

qui mettent les voitures & les boiſeries en couleur, on trouvera chez eux des Ouvriers qu'on pourra charger d'apporter un porphire, parce qu'on doit abſolument, je parle aux Artiſtes, faire broyer les couleurs ſous ſes yeux.

Je dis aux véritables Artiſtes, car ce n'eſt pas pour le peuple des praticiens que j'entre dans ce détail. Ils ne liront ſeulement pas cet écrit, & ne ſe ſont jamais occupé de la ſatisfaction de voir les nationaux & les étrangers ſe diſputer leurs ouvrages. Ces gens-là ne ſont pas faits pour s'affranchir du joug de la routine.

23. La plupart des Artiſtes ſont dans l'uſage d'employer des couleurs qu'ils achètent toutes préparées. Il ne faut pas s'étonner ſi leurs tableaux perdent leur fraîcheur avec le tems. On verra dans un

moment combien ces préparations-là ſont déteſtables.

24. Pour amaſſer les couleurs ſur le porphire, à meſure qu'on les broye, on ſe ſert d'un *couteau* dont la lame, pour cet effet, doit être mince, pliante, large & ronde par le bout. Elle peut être d'acier, mais il vaudroit mieux qu'elle fut de corne, d'écaille ou d'ivoire, même de bois.

25. A ces trois uſtenſiles il faut joindre un *chevalet*. C'eſt un aſſemblage de deux montans ou tringles de bois, ſoutenus par une troiſième tringle ou queue, attachée aux deux autres, vers le haut & par derriere, afin que le tout ſe tienne debout, & puiſſe porter le chaſſis ou tableau qu'on ſe propoſe de peindre. Tous les Menuiſiers ſont en état de comprendre & d'exécuter

cuter cette espèce de pupitre, sans qu'il soit besoin d'entrer dans de plus amples explications. Il doit être, au plus, de cinq à six pieds de hauteur, si l'on ne se propose pas de peindre de bien grands tableaux. On peut y suppléer, dans un cas pressé, par une table sur laquelle on met le chassis appuyé par derrière contre le dos d'une chaise.

26. On se sert d'un petit bâton, qu'on tient de la main gauche, pour appuyer la droite & mieux l'assurer, pendant qu'on travaille. Cet *appuye-main*, de deux ou trois pieds de longueur, est terminé vers le bout comme une baguette de tambour. Quelques personnes s'en passent dans la peinture au pastel, le petit doigt un peu courbé leur suffit pour appuyer la main sans que l'ouvrage en souffre. Cela ne

ſeroit pas praticable dans la peinture à l'huile.

27. On doit enfin ſe munir de deux ou trois boëtes fort plates, de bois mince ou de carton, de 15 à 20 pouces de longueur, ſur un peu moins de largeur, & diſtribuées en compartimens. Les compartimens doivent avoir trois pouces de diamètre. Ils ſont deſtinés à recevoir les crayons de paſtel, qu'on y couche ſur du coton, parce qu'ils ſont très-fragiles. D'autres les mettent ſur du ſon. Chacun de ces petits compartimens doit contenir les paſtels dont les tons ſe rapprochent le plus.

28. Tel eſt, avec d'excellens tableaux, quand on peut s'en procurer, l'ameublement néceſſaire d'un attelier. On voit qu'il n'eſt pas bien embarraſſant. Du reſte,

ce laboratoire ne doit avoir qu'une croisée ouverte, mais élevée & percée au nord, s'il est possible.

Passons maintenant à la composition des pastels. Voici d'abord quels sont les ingrédiens ou substances dont ils peuvent être composés.

CHAPITRE II.

Des matières propres à la compoſition des Paſtels.

29. TOUTES ces matières peuvent ſe réduire aux dix ou douze drogues ſuivantes. Nous en indiquerons, avec le prix actuel à Paris, la quantité néceſſaire pour former un aſſortiment.

6 livres de craie de Troies, à..... 1 ſ. la liv.
1 livre d'Ochre jaune, à..... 12
1 livre d'Ochre de rue, à..... 16
4 onces de ſtil de grain jaune ou doré, à .... 1 l. 10 ſ. la liv.
6 onces de cinabre en pierre, à .. 8 l. la liv.

2 gros de carmin, à 24 liv. l'once.
3 onces de laque fine carminée, à 2 l. 10 s.
4 onces de bleu de Prusse, à 2
1 l. de terre d'ombre, à . . . . . 10 s. la l.
2 l. de terre de Cologne, à . . . . 1 liv. la liv.
2 liv. de noir d'ivoire, à . . . . . 1 l. 10 s.

30. Il y a quelques autres matières, dont on pourroit aussi composer des pastels ou crayons, après les avoir purifiées, comme on verra bientôt que celles-ci doivent l'être. Nous les indiquerons plus bas ; mais celles, dont nous venons de faire mention, peuvent suffire. On les trouve chez tous les Épiciers-Droguistes.

31. Voici quelle est la nature

de ces différentes substances. Il est plus important qu'on ne le croit, de savoir ce que c'est. Les Peintres cependant ne s'occupent guères de l'examen des drogues qu'ils employent. Si l'Architecte ne connoît pas la nature des matériaux dont il va se servir, comment pourra-t-il compter sur la solidité de l'édifice?

32. Le *blanc de Troies* est une espéce de terre calcaire ou marne blanche, de la craie en un mot, qui se prépare à Troies, où il y en a de vastes carrières. On en trouve aussi dans l'Orléanois. Il faut choisir celui dont les molécules sont les plus fines, sans mélange de grains pierreux. La craie de Troies est fort bien conditionnée, & d'un blanc très-solide. Cette matière ne peut servir dans la peinture à l'huile, on y employe la céruse ou le blanc de plomb. Nous en parlerons dans un moment.

33. *L'Ochre jaune* eſt une eſpèce de limon ferrugineux, dont l'eau s'eſt chargée, en traverſant les mines de fer, & qu'elle dépoſe dans ſon cours. Il y en a de grandes carrières dans la Province de Berri. La couleur de l'ochre jaune approche de celle de l'or mat; choiſiſſez la plus légère, la moins compacte & de la nuance la plus vive.

34. *L'ochre brune* ou *de rue*, eſt une autre chaux, ou rouille de fer, ſemblable à l'ochre jaune, mais plus haute en couleur. On trouve dans un livre d'hiſtoire naturelle (1) que c'eſt de l'ochre jaune calcinée ou colorée en jaune ſaffrané. La mépriſe eſt évidente. Cette ochre devient beaucoup plus rouge au feu que l'autre, ce qui ne

(1) Dictionn. d'hiſt. natur. par M. Valmont de Bomare, au mot *ochre*.

pourroit arriver dans l'une ni dans l'autre ſuppoſition. Celle qui porte le nom de terre d'Italie eſt la meilleure. La couleur des ochres eſt très-ſolide.

35. Pour le *ſtil de grain*, c'eſt véritablement une préparation de craie, colorée en jaune par de fortes décoctions de graine d'Avignon, dont on fixe la couleur ſur la craie au moyen de l'alun; ce ſtil de grain n'a pas la ſolidité de l'ochre. Néanmoins il eſt bon; quelques fabricans le compoſent avec la céruſe; & c'eſt de cette dernière préparation, que ſont peintes la plupart des voitures qu'on met en jaune. Il faut la laiſſer pour cet uſage & choiſir le ſtil de grain le plus léger; que la couleur en ſoit jonquille ou dorée, & le grain doux au toucher.

36. Le *cinabre* eſt une combi-

naiſon naturelle de mercure & de ſoufre, d'où réſulte un corps très-peſant, d'un rouge brun, compoſé de paillettes brillantes, & qui, réduit en poudre, devient écarlate. Il eſt, pour l'ordinaire, mêlé d'un peu de ſable. Celui du commerce eſt une production de l'art, qu'on obtient en ſublimant du ſoufre avec du mercure, & dont l'induſtrie des Hollandois, qui nous le fourniſſent, tire un aſſez bon parti. Cette préparation-là n'eût pourtant pas été long-tems un myſtère ſi peu qu'on eût voulu s'en occuper (1).

(1) Tous ceux qui cultivent la Chymie, ſavent compoſer du cinabre; mais on ignore, en France, la manière de le fabriquer dans les travaux en grand. Cela dépend d'une manipulation fort ſimple. Il faut d'abord faire fondre dans un creuſet une livre, par exemple, de ſoufre en poudre avec quatre ou cinq livres de mercure. On mêle bien ces deux matières. Quand elles commencent à ſe combiner, elles s'enflamment.

37. Jamais il ne faut l'achetter en poudre, si l'on veut être sûr de n'avoir pas du minium au lieu de cinabre. On ne voit que des frau-

---

On couvre le creuset pour étouffer la flamme après l'avoir laissée durer deux ou trois minutes. La matière est alors ce qu'on nomme de l'*éthiops*. On la tire du creuset, on la pulvérise, on la tient près du feu pour l'entretenir presque brûlante. On prend un grand matras de verre, on le place dans un bain de sable. On met dans le cou du matras un entonnoir qu'on lutte bien. L'on passe par l'ouverture de l'entonnoir une baguette de verre, afin de pouvoir de tems en tems remuer l'éthiops; mais ce bâton porte un bourrelet ou noyeau de lut, en forme d'anneau coulant, pour fermer tout passage à l'air & faciliter le moyen d'introduire de nouvel éthiops dans le matras, car il ne faut le mettre qu'à parcelles. On chauffe doucement le vaisseau, l'on augmente le feu jusqu'à faire rougir le fond du matras. A mesure que l'éthiops se sublime on en ajoute par l'entonnoir qu'on referme aussitôt; & l'on entretient le feu jusqu'à ce que toute la matière se soit convertie en cinabre par la sublimation.

Au reste il vient de se former une fabrique de Cinabre dans la Carniole, en Autriche. Il y en a un dépôt à Vienne, au Bureau de la direction des mines. Le prix est de 180 florins le quintal net, c'est à-peu-près un écu la livre.

des, car on eſt preſſé de faire fortune ; c'eſt l'eſprit du ſiècle. Le minium, quoique plus orangé, reſſemble aſſez au cinabre. On ne peut pas s'y tromper, en ne prenant celui-ci qu'en pierre. On lui donne dans le commerce, quand il eſt réduit en poudre, le nom très-inutile de vermillon. Laiſſez-le encore une fois, même avec le ſurnom de vermillon de la Chine, à moins qu'il ne ſoit en pierre, c'eſt le même mélange avec un peu de carmin pour le mieux déguiſer ; il eſt pourtant vrai que le cinabre apporté de Manille par les Eſpagnols a beaucoup d'intenſité ; mais il eſt rare. On verra tout à l'heure que le cinabre bien pur eſt très-ſolide.

38. Le *carmin* n'eſt que de la cochenille qu'on a fait bouillir une ou deux minutes avec un peu d'alun, d'écorce d'autour & de graine

de chouan. La fécule ou précipité qui se dépose assez vite, & qu'on met en poudre, est d'un rouge cramoisi fort éclatant. C'est une préparation très-chère à cause du prix de la cochenille (1), espèce d'insecte qu'on ramasse au Mexique sur le Nopal. Il seroit aisé de la naturaliser dans les plaines de la Guadeloupe & de Saint-Domingue (2), & ce seroit une belle acquisition. L'on jouit déjà, dans cette dernière Colonie, d'une espèce de cochenille qui donne la même couleur, mais en moindre quantité. Nous en avons une en France qu'on nomme Kermés, & qu'on recueille sur un arbrisseau du genre des chênes verts, mais un peu moins

(1) La cochenille se vend en détail de 23 à 24 francs la livre.

(2) M. Thierry, Botaniste du Cap François, avoit fait exprès le voyage de Guaxaca. Mais, faute d'appui, ses soins ont été perdus.

belle. Cependant la couleur du carmin n'eſt pas auſſi ſolide que brillante. Auſſi ne l'employe-t-on point ou bien peu dans la peinture à l'huile, parce qu'il n'a pas aſſez de conſiſtance & qu'il tourne à la couleur naturelle de la cochenille qui tire ſur le violet. Peut-être ſeroit-il poſſible d'avoir quelque choſe de mieux : c'eſt ce que nous examinerons par la ſuite.

39. La *laque* eſt un compoſé qu'on prépare, à-peu-près de la même manière avec du bois de Bréſil ou de Fernambouc, au lieu de cochenille. On y fait entrer de l'os de ſêche, ou même de la craye, pour qu'elle ait un peu plus de volume. La laque, proprement dite, eſt une eſpéce de cire rouge, produite aux Indes par des fourmis aîlées, & qu'on appelle improprement gomme laque. Elle entre

dans la compoſition de la cire à cacheter. C'eſt par imitation qu'on a nommé de la ſorte la préparation dont nous parlons. Il y en a de pluſieurs nuances, de roſe, de cramoiſie, de pourpre, l'une ſous le nom de laque de Veniſe, l'autre ſous celui de laque fine carminée, l'autre enfin ſous celui de laque colombine, & qui tire un peu ſur le violet. Choiſiſſez la plus friable & la plus haute en couleur. Rejettez celle qui ne s'attache pas bien au papier. La laque eſt encore moins ſolide que le carmin.

40. Le *bleu de Pruſſe* ou de Berlin eſt encore une compoſition. Pour le fabriquer on fait calciner dans un creuſet, avec du ſel de tartre, du ſang de bœuf deſſéché, puis on fait bouillir ce charbon qui donne un précipité verdâtre par l'addition d'un peu de vitriol martial & d'alun.

Mais ce precipité devient d'un très-beau bleu turc, dès qu'on y joint de l'esprit de sel. La terre de l'alun qui se dépose avec celle du vitriol n'est-là que pour éclaircir un peu cette espèce de laque. Avant le commencement de ce siècle, on ne connoissoit point cette composition, qu'un Chymiste de Berlin découvrit par hazard. On employoit à la place l'inde plate ou l'indigo. Le bleu de Prusse a plus d'éclat, & la couleur en est assez bonne, quoique les Peintres à l'huile s'en plaignent. On verra bientôt pourquoi. Choisissez le plus léger, le plus friable, & le plus haut en couleur.

41. Je n'ai point indiqué de substance verte, pour en faire des crayons, parce qu'il faut, ainsi que dans la teinture, les composer par le mélange du jaune & du bleu dans diverses proportions, comme on

le verra dans la ſuite. Il y a néanmoins des ochres de cuivre, telles que la cendre verte, la terre de Véronne, qui donnent un vert aſſez gai, mais qu'il faut laiſſer, avec la cendre bleue, pour la peinture en détrempe.

42. La *terre d'Ombre*, ou plutôt d'Ombrie, eſt une pierre compacte, un peu graſſe au toucher, d'un brun roux très-obſcur. C'eſt une eſpèce d'ochre de fer, mêlée de tourbe, & qu'on trouve en Italie & dans les Cévennes.

43. La *terre de Cologne* eſt une ſubſtance en maſſe, rude au toucher, d'un brun très-foncé, qui tire ſur le violet. Cette matière paroît à-peu-près la même que la terre d'Ombre, mais beaucoup plus bitumineuſe, & mêlée même

de parties pyriteuſes (1). En un mot, elle a tous les caractères du ſafran de mars préparé par le ſoufre. Nous verrons plus bas le moyen d'aſſurer la couleur de la terre d'Ombre & de la terre de Cologne.

44. Au reſte, on donne ſouvent du biſtre pour de la terre de Cologne. Le biſtre eſt une préparation tirée de la ſuie des cheminées, & qu'il faut laiſſer aux enlumineurs.

---

(1) Il eſt bon d'obſerver, à cette occaſion, que ſi l'on trouvoit quelque différence, & dans les matières dont il s'agit & dans le réſultat des municipations dont nous allons parler, c'eſt que les drogues ne ſont pas exactement les mêmes partout, quoique ſous les mêmes noms. Par exemple, on lit dans un petit Traité ſur la mignature, que la terre de Cologne eſt une pierre tendre qu'on peut ſcier en crayons. Ce n'eſt point ſous ce rapport que cette ſubſtance m'eſt connue. De même on trouve dans l'Encyclopédie imprimée à Genève, que la terre d'Ombre eſt une poudre, ce qui ſuppoſe qu'elle ne ſe tire pas en maſſe de la carrière. Ainſi d'une foule d'autres exemples.

45. Enfin le *noir d'ivoire* eſt la terre des os, ou même de l'ivoire, qu'on a calcinés à feu clos. On peut y joindre celui que fournit le charbon des bois les plus communs, tels que le chêne, l'ormeau, le charme, le peuplier, la vigne & autres. Tous ces noirs là ſont très-ſolides.

46. Ici finit l'énumération des ſubſtances néceſſaires à la compoſition des crayons en paſtel. On ſera peut-être ſurpris que nous les bornions à ce petit nombre. Mais il y a tout ce qu'il faut. L'opulence ne conſiſte pas à poſſéder beaucoup, mais à ſavoir uſer de ce qu'on a. Le paſtel eſt riche avec peu. Nous avons fait mention, parmi les couleurs connues juſqu'à préſent, des plus eſſentielles, & qu'on trouve par-tout. Nous en indiquerons tout à l'heure beaucoup d'autres, plu-

ſieurs même qu'on ne connoît point, avec le moyen de les tirer des ſubſtances qui peuvent les fournir.

47. Après avoir parlé de la nature des matières propres à la compoſition des paſtels, il faut expliquer la manière d'en compoſer les crayons. La plus ſimple ſera pareillement la meilleure.

Nous parlerons d'abord des couleurs principales, enſuite des nuances particulières.

48. La Peinture laiſſe à la Phyſique l'examen de ſavoir s'il y a plus ou moins de cinq, ou de ſept couleurs primitives. Elle appelle indiſtinctement de ce nom les ſubſtances qui les fourniſſent. Le blanc même, chez elle, eſt une couleur. Cette manière de parler

ne ſeroit pas admiſe parmi les Phyſiciens. Mais ce n'eſt pas de la théorie des couleurs qu'elle s'occupe. Ce n'eſt pour elle qu'une vaine ſpéculation. Nous écarterons donc le plus qu'il ſera poſſible, tout détail ſcientifique, en traitant du méchaniſme & de la compoſition des paſtels.

CHAPITRE III.

De la manière de composer les crayons & des diverses manipulations qu'exigent les différentes substances.

49. PARMI les matières propres à ce genre de Peinture, il y en a dont on ne parviendroit à tirer que des crayons aussi durs que le marbre, si l'on n'employoit des moyens qui paroîtront bien simples, mais qui ne se présentent pas toujours les premiers, quand on les cherche.

50. Il faut remarquer ici que ces moyens, en même tems qu'ils sont indispensables pour rendre ces substances traitables au pastel,

produiſent le double avantage de les purifier, & pour le paſtel, & pour la Peinture à l'huile; c'eſt-à-dire d'aſſurer les couleurs, & de les rendre permanentes, en un mot de les mettre à l'abri de perdre leur fraîcheur & leur éclat. Ils peuvent donc prêter ici l'oreille, ceux des Peintres à l'huile qui ſont jaloux de voir leurs ouvrages paſſer, tels qu'ils ſortent de leurs mains, juſques dans l'avenir. Quand ce Traité n'offriroit que ce réſultat, j'oſerois déjà le croire de quelque utilité.

51. Les différentes ſubſtances dont nous venons de parler ſont, les unes, des productions de la nature, les autres, des préparations de l'art. Pluſieurs éprouvent du tems, des altérations funeſtes, & l'air en change la combinaiſon, ſuivant le degré d'influence qu'il a ſur elles. Mais le feu prévient ſes ra-

vages ſur les premières, & l'eau ſur les ſecondes; le feu, parce qu'il conſume tout ce que le tems peut détruire, ce qui n'a pas beſoin de raiſonnement pour ſe comprendre; l'eau, parce qu'elle diſſout & retient les ſels qui ſont entrés dans leur compoſition & qui les altéreroient; car, pendant qu'ils reſtent dans les ſubſtances, à la préparation deſquelles ils étoient néceſſaires, comme les ſtils de grain, les laques, le bleu de Pruſſe, ils s'abreuvent de l'humidité de l'air, & tombant en efflorescence, ils répandent ſur la couleur une eſpèce de pouſſière, comme on peut s'en convaincre, en jettant les yeux ſur les différentes eſpèces de vitriol, & plus encore ſur la plupart des tableaux.

52. Mais un vice que le feu, ni l'eau ne peuvent détruire, c'eſt la

diſpoſition qu'ont beaucoup de couleurs, fournies par les chaux métalliques, à ſe revivifier en métal, aux émanations du principe inflammable dont elles ſont dépouillées. Elles deviennent alors d'une couleur ſombre, elles pouſſent au noir. De ce nombre ſont preſque toutes les chaux de plomb, de biſmuth, de mercure & d'argent, provenant de la diſſolution de ces ſubſtances dans les acides. Il faut donc bannir de la Peinture, autant qu'il ſe peut, toutes ces préparations-là, telles que la ceruſe, le blanc de plomb, les maſſicots, le minium, la litharge, le magiſtère de biſmuth, en un mot toutes celles qui ne réſiſtent pas à la vapeur du foye de ſoufre en effervescence avec un acide, puiſqu'elles ne peuvent fournir que des couleurs infidelles, quelqu'apparence qu'elles aient en leur faveur. Le

foye

foye de soufre en est la pierre de touche. En le mêlant avec du vinaigre, on voit aussitôt si les substances qu'on expose à la vapeur ou fumée qu'il exhale, noirciront avec le tems (1). Nous allons bientôt en proposer d'autres qui ne seront pas sujettes au même reproche, surtout pour la Peinture à l'huile.

53. Il s'agit maintenant de faire l'application du principe ci-dessus

(1) Comme on ne trouve pas du foye de soufre partout, on pourroit désirer de savoir comment il se compose. On prend une once de fleur de soufre & deux onces d'alkali fixe. On les met dans un matras avec cinq ou six onces d'eau sur un bain de sable, on fait bouillir le mélange à petit feu pendant trois ou quatre heures, en le remuant de tems en tems. On le laisse refroidir, puis on le renferme dans une bouteille qu'on bouche bien. C'est du foye de soufre en liqueur. On peut le faire sans eau dans une capsule de terre en plus ou moins grande quantité. L'opération va plus vite. Il suffit de bien mêler sur le feu l'alkali fixe & la fleur de soufre.

à la préparation des couleurs pour la compoſition des paſtels.

54. Obſervons d'abord, ceci dût-il paroître une répétition, qu'en général les crayons en paſtel doivent tout ſimplement ſe faire en broyant avec de l'eau ſur le porphire les matières dont on veut les compoſer, après les avoir bien purifiées comme on va l'expliquer, & qu'ils doivent être bien friables, c'eſt-à-dire laiſſer leur empreinte ſur le canevas au moindre frottement, ſans avoir cependant aſſez peu de ſolidité pour ſe briſer ou s'écraſer dans les doigts.

55. Et voici le type d'après lequel on peut d'autant plus aiſément ſe régler pour juger de la conſiſtance qu'ils doivent avoir, qu'on en a par-tout la matière ſous la main. Prenez un charbon tout en feu, de quelque bois que ce ſoit,

Jettez-le tout brûlant dans de l'eau. Quelques momens après, écrasez-le, tel qu'il est, sur un corps dur, & réduisez-le en pâte bien fine, au moyen d'un autre corps dur que vous passerez & repasserez plusieurs fois dessus. Lors que ce charbon sera bien broyé, ce que vous reconnoîtrez si vous ne sentez pas la pâte graveleuse sous le doigt, ramassez-le, & donnez-lui la forme d'une cheville en le roulant sur du papier. Quand il sera sec, il vous donnera très-certainement une idée juste de la consistance que doit avoir, à-peu-près, tout autre crayon de pastel, de quelque espèce qu'il soit. Il formeroit lui-même un bon crayon noir s'il avoit été parfaitement broyé.

Ce point fixé, nous allons suivre en particulier chaque substance & commencer par les crayons blancs.

ARTICLE I.

Des Crayons blancs.

56. LA craye ou blanc de Troyes dont les crayons blancs doivent être composés n'éprouve point d'altération sensible de l'effet de l'air, à moins qu'elle ne fut exposée aux alternatives de la pluie & du soleil. Cependant pour la purifier il convient de lui donner la préparation suivante.

57. Réduisez-en poudre une livre ou deux de blanc de Troyes. Jettez-la dans un vase qui contienne deux ou trois pintes d'eau. Remuez la matière avec une baguette de bois ou de verre, jusqu'à ce qu'elle paroisse toute délayée. Laissez-la reposer deux ou trois minutes pour

donner le tems aux parties groſſières de ſe précipiter. Verſez la liqueur toute trouble dans un autre vaſe, & laiſſez le précipité qui n'eſt que du ſable. Quand l'eau ſera devenue claire, jettez-en la majeure partie ſans agiter le vaſe, enſuite verſez tout ce qu'il contient dans pluſieurs cornets de parchemin ou de papier dont vous aurez aſſujetti les circonvolutions avec de la cire à cacheter. Suſpendez-les enſuite quelque part, & repliez un peu le haut des cornets pour empêcher la pouſſière d'y pénétrer. S'il eſt reſté des parties graveleuſes, elles ſe dépoſent au fond par le repos. Quelques heures après l'eau ſera bien éclaircie, & vous pourrez percer les cornets au-deſſus du ſédiment pour la faire écouler. Quand la craye ne ſera plus trop liquide, vous lierez les cornets dans leur partie inférieure avec un fil pour

ſéparer les parties groſſières qui s'y ſont précipitées, & vous répandrez le reſte ſur le porphire, pour l'y faire broyer. Lorſque vous jugerez que la craye eſt réduite par la molette en particules très-fines, vous la ferez ramaſſer en petits tas, avec le couteau, ſur du papier joſeph ou lombard; (c'eſt du papier fabriqué ſans colle). Quelques momens après vous pourrez facilement paîtrir dans les doigts chacun des petits tas, & les rouler ſur cette eſpèce de papier pour les mettre en forme de crayons. D'ordinaire on leur donne à-peu-près la longueur & la groſſeur du petit doigt. On peut les faire ſécher ſur d'autre craye ou ſur du papier.

58. Les marchands vendent, ſous le nom de blanc d'Eſpagne, de la craye de Meudon, qui n'eſt pas, à beaucoup près, auſſi blanche que

celle de Troyes. On dit même qu'ils la font calciner comme de la pierre à plâtre, & l'humectent enſuite pour la paîtrir en petits pains. On pourroit auſſi l'employer au paſtel, pourvu qu'un feu trop vif ou trop long-tems continué ne l'ait pas convertie en chaux vive.

59. La craye eſt par elle-même très-friable. Si l'on déſiroit que les crayons fuſſent un peu plus fermes, ce que leur fragilité rend quelquefois néceſſaire pour ceux qui commencent, il faudroit diſſoudre un morceau de gomme arabique bien blanche, dans quelques goutes d'eau pure, & la répandre ſur la craye avant de la porphiriſer.

60. On pourroit employer, au lieu du blanc de Troyes, le caolin, cette terre blanche qui, réunie avec le pétunze, compoſe la pâte

de la porcelaine. Il y en a de vaſtes carrières dans le Limoſin, près de Saint-Iriex, & dans le diocèſe d'Uzés, non loin du pont Saint-Eſprit en Languedoc. Cette ſubſtance n'éprouve aucune altération dans le feu. Tout me porte à croire qu'elle réuſſiroit beaucoup mieux que la poudre de marbre dans la peinture à freſque.

61. Le gypſe ou pierre à plâtre & les ſpaths du même genre pourroient auſſi fournir des crayons blancs, & quelquefois on en a mis dans le commerce à l'uſage du paſtel. Pour cet effet il ſuffiroit de les calciner un quart-d'heure ſous la braiſe & de les broyer enſuite un peu rapidement ſur le porphire avec de l'eau, car ces matières formeroient un corps auſſi dur qu'avant d'avoir paſſé par le feu, ſi l'on négligeoit de les broyer auſſitôt

qu'elles ſont humectées. Mais le blanc qu'elles donnent eſt ſujet à noircir à cauſe de l'acide vitriolique dont le gypſe eſt compoſé. Le feu n'en enlève qu'une partie. Il faudroit décompoſer entièrement le gypſe & pour lors ce ſeroit de la craye ordinaire.

62. La craye a très-peu de corps & ne peut ſervir dans la Peinture à l'huile; c'eſt ce que cette terre a de commun avec toutes les autres eſpèces de terre ou pierre calcaire. Il a donc fallu chercher dans les terres ou chaux fournies par les ſubſtances métalliques un blanc qui fit corps avec l'huile & n'en prit pas la couleur. On l'a trouvé dans la *céruſe* ou *blanc de plomb*, dont on pourroit auſſi compoſer des paſtels en le broyant avec de l'eau.

63. Cette matière eſt une eſpèce

de rouille blanche que donnent des lames de plomb, corrodées par la vapeur du vinaigre, sur lequel on les tient quelques jours suspendues dans des pots entourés de fumier (1). Beaucoup d'inconvéniens sont attachés à ces sortes de préparations de plomb. Presque toujours elles occasionnent de violentes coliques à ceux qui les travaillent habituellement. Rien, par exemple, de plus dangereux que d'habiter un appartement peint depuis peu de tems avec des couleurs où il en est entré. Ce blanc a même, comme beaucoup d'autres chaux métalliques, le défaut de noircir dans des lieux exposés à des vapeurs capables de revivifier leur principe de métallisation, quoiqu'il soit dé-

(1) La seule différence qu'il y ait entre la céruse & le blanc de plomb, c'est que la céruse est mêlée par les fabricans avec beaucoup de craye.

fendu par l'huile. Dans un clin-d'œil la vapeur du foye de soufre tourne au brun le blanc de plomb le plus pur.

64. Tant d'inconvéniens font désirer depuis long-tems qu'on pût trouver un autre blanc pour la Peinture à l'huile. On peut s'étonner que l'usage du plomb n'ait pas conduit par analogie à l'épreuve d'une autre chaux métallique encore plus commune, & qu'on nomme la potée ou cendre d'étain. Cette chaux est grise, mais elle devient, par un violent coup de feu, de la plus grande blancheur. Peut-être a-t-on pensé qu'elle se vitrifioit en se blanchissant, parce qu'elle sert, réunie avec celle du plomb, dans l'émail de la poterie. Mais il est évident que, dans ce cas, l'émail n'auroit aucune blancheur, & seroit transparent. Le plomb seul se

vitrifie, & la chaux d'étain, qui n'eſt qu'interpoſée, ſert de *couverte*. Il eſt vrai que cette chaux, déjà très-dure, le deviendroit encore plus après avoir été blanchie par le feu; mais elle pourroit être broyée d'avance, & n'en auroit pas moins la propriété de former pour la Peinture un blanc à jamais inaltérable.

65. Quoiqu'il en ſoit, il exiſte une autre chaux métallique toute préparée, & qu'on peut employer à l'huile ſans aucun des inconvéniens attachés aux préparations du plomb. C'eſt la *neige* ou *fleurs argentines*, du régule d'antimoine, c'eſt-à-dire la chaux de ce demi-métal ſublimé par le feu. Cette neige, lorſqu'elle eſt recueillie avec ſoin, fournit un blanc ſuperbe. Elle a tout le corps néceſſaire à l'huile, & n'eſt point ſuſceptible d'altéra-

tion, quoique beaucoup d'autres chaux produites par ce demi-métal soient très-sujettes à noircir, telles que le bésoard minéral, le précipité rouge, la matière perlée & plusieurs autres. En général les chaux métalliques, obtenues par voye de sublimation, ne dégénèrent point. L'on en trouve à Paris chez presque tous ceux dont la profession a quelque rapport à la Chymie, tels que les Maîtres en Pharmacie. Mais il faut choisir: elle n'est pas très-blanche ou très-pure chez quelques-uns. Supposé qu'on ne fut pas à portée de s'en procurer, voici comment cette neige peut se faire. Mettez du régule d'antimoine, par exemple une livre, dans un creuset dont l'ouverture soit un peu large. Que cette ouverture soit séparée du foyer par quelque corps intermédiaire, afin que la poussière des charbons ne puisse pénétrer dans le

creuſet. Aſſujettiſſez-le pour cet effet avec des tuileaux dans une ſituation inclinée, enfin couvrez-le d'un autre creuſet ſemblable, & faites rougir à blanc celui qui contient le régule. En très-peu de tems le couvercle ſe remplira de très-petites paillètes blanches & brillantes qu'on peut ramaſſer, en mettant un autre couvercle à la place du premier. C'eſt la neige dont il s'agit. Il faut continuer le feu juſqu'à ce que tout le régule ſe ſoit converti de la ſorte, en flocons de nége ou de ſuye blanche. On doit prendre garde qu'il ne s'agit pas d'antimoine crud, mais de régule d'antimoine.

66. Indépendamment de la neige ou fleurs argentines du régule d'antimoine, on peut ſe ſervir auſſi de ce que les Alchymiſtes avoient nommé pompholix, *nihil album*,

laine philosophique, en un mot des *fleurs de Zinc*. Les vapeurs les plus méphitiques, le feu même, ni le contact du foye de soufre ne leur causent pas la moindre altération. Je garantis, en un mot, les fleurs de Zinc comme le meilleur blanc qu'on puisse employer à l'huile ; ces fleurs ne sont autre chose que la chaux de ce demi-métal qu'on obtient aussi par sublimation de la même manière, à-peu-près, que la neige du régule d'antimoine, & valant encore mieux. Cette suye, du plus beau blanc, se forme quand on enflâme du Zinc, & se rassemble dans le vase & contre les parois du couvercle ; mais il y a souvent des flocons jaunes & gris. Il faut choisir les fleurs les plus blanches, & même les purifier de la même manière que la craye, afin de précipiter au fond de l'eau toutes les parcelles

du métal qui, ſans ſe convertir en chaux, ſe ſeroient élevées avec les fleurs. Au ſurplus, je dois prévenir qu'il ne faut pas faire ces ſortes de ſublimations dans un lieu trop fermé. La fumée en eſt ſuffocante comme la vapeur du charbon. Les fleurs de Zinc ont même paſſé pour avoir de l'éméticité. Mais cet effet eſt aſſez douteux. Rien du moins ne prouve qu'elles l'ayent produit, lorſqu'on n'en a pas pris en ſubſtance; & jamais ceux qui les préparent ne ſe ſont plaints d'en être incommodés.

67. Un obſervateur très-exact des phénomènes de la Chymie (1), ayant ſéparé la terre de l'alun de tout l'acide vitriolique avec lequel cette terre eſt combinée, propoſoit de l'employer à la place du

(1) Chymie expériment. par M. Baumé.

blanc de plomb. Mais elle n'a point de corps à l'huile, en très-peu de tems même elle devient fort brune, ce qui ne doit pas surprendre, vu l'extrême avidité que l'on connoît à la terre de l'alun de s'emparer des principes colorans. Puisque cet écrivain tournoit un instant ses recherches du côté de la Peinture, pour lui procurer ce qui lui manque, un blanc sans reproche, comment ne pensoit-il pas aux fleurs métalliques? Il les avoit sous les yeux.

68. D'un autre côté, quelques écrits publics (1) ont annoncé depuis trois ou quatre ans qu'on a trouvé dans le Zinc un autre blanc qui n'a point les mauvaises qualités des chaux de plomb. C'est à M. de Morvau, très-connu par ses talens

(1) Encyclopéd. méthod. *verb.* couleurs.

dans plus d'un genre, car le génie embraſſe tout ſans efforts, que les Arts le doivent. On ne peut douter qu'en effet, dès qu'il provient du Zinc, il ne ſoit à l'abri de toute altération, les chaux de cette ſubſtance étant naturellement très-irréductibles ; preſſé par l'intérêt qu'inſpire le progrès de nos connoiſſances, j'en envoyai chercher dans le tems au dépôt indiqué. Je le trouvai très-ſolide. Il y a pluſieurs procédés pour convertir le zinc en chaux blanche ainſi que la plupart des autres demi-métaux, indépendamment de la ſublimation. J'ignore celui qu'employe M. de Morvau. Si ce ne ſont pas des fleurs de Zinc, mêlées avec de la craye, il ſeroit fâcheux que ſon procédé vint à ſe perdre. Le dépôt ayant paſſé depuis dans d'autres mains, je l'ai cherché long-tems, afin de l'indiquer ici, mais inutile-

ment. J'ai pris enfin le parti d'écrire au ſieur Courtois, au laboratoire de l'Académie, à Dijon, qui l'y prépare, d'après les procédés de M. de Morvau. Sa réponſe du 15 mai dernier, m'apprend que ce dépôt à Paris, eſt chez le ſieur Cortey, droguiſte, aux armes de Condé, rue de Grammont, quartier de la Comédie Italienne. Il le vend en paquets d'une livre, ſur le pied de quatre francs, & quatre livres dix ſols le paquet, tout cacheté.

69. Les Peintres à l'huile peuvent donc employer ce blanc avec la plus grande confiance, au lieu de celui que fournit le plomb. Toutes les autres préparations qu'on trouve dans le commerce pour ce genre de Peinture, ne ſont que des chaux de ce dernier métal, ſous quelque nom qu'elles ſoient

déguisées, blanc superfin, blanc d'Autriche ou de Chreminits, blanc léger, &c. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à les mettre sur le feu quelques momens, elles deviendront bientôt d'un jaune safrané. Mais, si le charbon les touche, il ne tardera pas à les noircir en revivifiant la matière métallique, & c'est ce qui n'arrivera pas au blanc de Zinc.

70. On peut en composer aussi des crayons pour le pastel, & l'employer, soit pur, soit en mélange avec d'autres couleurs. Il y réussira très-bien, sur-tout si l'on se propose de fixer le pastel.

71. Au reste, les Peintres à l'huile trouveront peut-être que les différentes espèces de blanc dont je viens de parler, ne sèchent pas assez vite, & voudront les gâter

avec leur huile ſiccative. En ce cas, ce ne ſeroit pas la peine d'employer d'autre blanc que celui dont ils ont coutume de ſe ſervir, puiſque cette huile eſt préparée avec des chaux de plomb; telles que le minium, le ſel ou ſucre de ſaturne, la litharge, ou même avec de la couperoſe blanche (1), ce qui ne vaut pas mieux, attendu l'extrême diſpoſition de l'acide vitriolique à ſe rembrunir. Ainſi tout cela reviendroit au même.

72. Le moyen d'avoir une huile qui ſêche bien, c'eſt de faire concentrer un peu celle de noix, en la faiſant bouillir une heure au bain-marie. On peut en eſſayer d'autres. Je me contenterai d'indiquer celle de Copahu. Nette, limpide, odo-

(1) C'eſt du vitriol de Zinc, c'eſt-à-dire du Zinc diſſous par l'acide vitriolique.

riférante, cette huile m'a paru sécher très-vite, même avec les couleurs les moins siccatives. On pourroît y mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Mais après tout, les blancs que je viens d'indiquer sèchent en fort peu de tems, quoique peut-être un peu moins promptement qu'avec le secours de la litharge & des autres préparations de Saturne.

73. Dans la classe des blancs dont j'ai parlé, je n'ai point fait mention de celui qu'on peut tirer du bismuth, dissous par l'acide nitreux, & précipité de ce dissolvant par l'eau pure. Ce blanc seroit très-beau, mais rien n'égale sa fugacité. Les moindres vapeurs le dégradent & le ramènent à la couleur métallique; aussi le blanc dont la plupart des femmes se servent à la toilette, & qui n'est que le même

précipité, ſous le nom de Magiſtère de biſmuth, les expoſe-t-il à paroître tout-à-coup, lorſqu'elles s'approchent des endroits où il y a des ſubſtances en fermentation, beaucoup plus brunes qu'elles ne l'étoient naturellement.

74. Les Parfumeurs préparent une autre eſpèce de blanc qu'ils leur vendent ſous le nom de lait virginal. Ce n'eſt que du benjoin, réſine dont l'odeur eſt agréable, qu'ils ont fait diſſoudre dans l'eſprit de vin. Quelques goutes de cette diſſolution, dans de l'eau pure, la rendent en effet laiteuſe, réſultat que produiroient la plupart des autres réſines. Ce blanc eſt très-innocent, mais très-inutile. Répandu ſur la peau, l'eſprit de vin ſe diſſipe, l'eau s'évapore, il ne reſte ſur le viſage que la réſine, qui reprend ſa couleur naturelle,

& ne conſerve aucune blancheur.

75. Les meilleurs coſmétiques, dont elles puſſent faire uſage, ſont, *en premier lieu*, la magnéſie du ſel d'epſon, délayée avec un peu de gomme arabique & d'eau. C'eſt une terre très-légère & de la plus grande blancheur, qui n'eſt ni argileuſe ni calcaire, & qui reſſemble au caolin? Cette ſubſtance n'a pas la moindre qualité malfaiſante. Elle eſt très-utile, au contraire, priſe intérieurement, quand il s'agit d'abſorber les aigres de l'eſtomach. La gomme arabique eſt également très-innocente, & n'eſt là que pour la faire adhérer à la peau. Ce blanc, étendu ſur le viſage, ne paroîtra pas d'abord, mais ſeulement quand il ſera ſec. Il eſt bon d'y joindre une légère pointe de rouge végétal ou de carmin, pour en éteindre la trop grande blancheur,

cheur, & le rapprocher davantage de la couleur de chair. Si peu qu'on s'eſſuye le viſage avec un linge, il n'y reſtera que ce qu'on n'en voudra pas ôter.

76. *En ſecond lieu*, les fleurs de zinc dont j'ai parlé ci-deſſus, n°. 66, on peut les employer au même uſage, ſans craindre qu'elles altèrent la peau. L'on doit les choiſir bien blanches. Mais quand il y auroit quelque mélange de jaune, elles n'en vaudront pas moins, pourvu qu'il ne domine pas. Il faut commencer par étendre ſur le viſage un peu de pommade ordinaire. Par ce moyen, cette poudre s'attachera fort bien ſur la peau. Cette méthode-ci vaut encore mieux que la précédente. Le blanc de zinc dont j'ai parlé, n°. 68, & qui ſe vend chez le ſieur Cortey, droguiſte, rue de Grammont, ſera

le même effet. Mais il faut auparavant le bien écraſer. Il convient de mêler également un peu de rouge avec ces ſortes de blancs tirés du zinc. La magnéſie ne ſauroit s'employer avec de la pommade. Quant à la neige d'antimoine dont j'ai fait mention, n°. 65, il ne faut pas s'en ſervir au même uſage.

77. Si je ſuis entré dans ce détail, on ne doit pas s'en étonner, puiſque je traite de la Peinture. D'ailleurs un grand nombre de jeunes femmes, ſoit par curioſité, ſoit par prévoyance, m'ont demandé là-deſſus des éclairciſſemens. Je ne leur ai pas diſſimulé qu'il eſt impoſſible de préparer un blanc qui n'ait pas ſur la peau l'air un peu farineux, & qu'il faut tâcher de ſe procurer, pour remplacer un jour la fraîcheur de l'âge, des agrémens dont le tems ne faſſe

qu'augmenter l'éclat au lieu de les flétrir. Il n'en a pas moins fallu céder à leurs instances & ce que j'ai fait pour elles, je le fais pour toutes les autres, afin que du moins elles n'employent pas des drogues dangereuses ou contraires à leur but.

78. Il seroit aisé, par exemple, de composer une belle couleur de chair avec du mercure dissous dans l'acide nitreux, en le précipitant par une substance animale, telle que l'urine. Mais un pareil cosmétique seroit très-funeste, & ne seroit pas moins sujet à noircir que celui de bismuth.

Reprenons notre sujet principal, & passons à la composition des crayons jaunes pour la Peinture au pastel.

ARTICLE II.

Des Crayons jaunes.

79. IL y a, ſous le nom de couleur jaune, bien des nuances différentes, celle du ſoufre, du citron, de la jonquille, celle du jaune, proprement dit, ou couleur d'or, l'orangé, l'aurore, enfin le ſouci, qui fait le paſſage du jaune au rouge.

80. C'eſt par des mêlanges que ſe compoſent dans le paſtel la plûpart de ces nuances. Or nous ne parlons, quant à préſent, que des couleurs principales. Nous allons donc nous borner, dans cet article, aux matières qui les fourniſſent,

& parler, en premier lieu, de l'ochre jaune.

81. Quoique cette ochre, non plus que la craye, n'éprouve aucune altération de l'influence de l'air, il eſt beaucoup plus indiſpenſable de la purifier pour la dépouiller de toutes les particules de fer & de gravier qu'elle contient en plus ou moins grande quantité. Les ochres d'ailleurs ſont toujours mêlées d'un peu d'acide vitriolique, ce qui rend la précaution de les purifier encore plus indiſpenſable. On ne doit jamais laiſſer dans les couleurs aucune eſpèce de ſubſtance ſaline, & ceci regarde indiſtinctement tous les genres de Peinture, auxquels on attache quelqu'importance, mais principalement la Peinture à l'huile.

82. Il faut donc délayer l'ochre

dans un grand vaſe de fayance, avec beaucoup d'eau, verſer enſuite l'eau, toute trouble, dans un autre vaſe, après l'avoir laiſſée repoſer un inſtant, pour laiſſer les parties groſſières ſe précipiter. On jettera ce ſédiment, qui n'eſt que du fer ou du ſable. Une heure après, l'ochre, ſuſpendue dans l'eau, ſera dépoſée. Jettez l'eau, mettez en de nouvelle, & délayez, puis verſez l'eau, toute trouble, dans des cornets de parchemin que vous ſuſpendrez au dos d'une chaiſe. Lorſque l'ochre ſera raſſemblée dans le cornet, ſéparez-la, par une ligature, d'avec le ſablon qui s'eſt précipité le premier, & qui n'eſt bon que pour le *peinturage* des boiſeries, & faites-la porphiriſer après avoir jetté l'eau. Vous en formerez des crayons, auſſitôt qu'elle ſera maniable & pourra ſe paîtrir ou ſe rouler ſur le papier, ſans s'attacher aux doigts. En un

mot, c'eſt la même opération que celle dont nous avons parlé ſous le no. 57 au ſujet de la craye.

83. L'ochre brune ou de rue, & la terre d'Italie, doivent être traitées de la même manière. Il faut les bien purifier avant de les porphiriſer & de les mettre en crayons.

84. Les marchands de couleurs vendent ces ſubſtances toutes broyées à l'eau. Mais ils ſe ſont contentés de les porphiriſer toutes brutes, & ſans les purifier par le lavage. Il reſte par conſéquent beaucoup de particules de fer, qui, quoique bien atténuées par la molette, peuvent, outre l'acide vitriolique, altérer les couleurs après l'emploi dans la peinture à l'huile.

85. Parmi les ochres brunes, il y en a une, connue ſous le nom de

terre de Veniſe ou de Sienne. Elle eſt très compacte, ſemblable dans ſa caſſure, à la terre d'ombre, ou plutôt à la gomme-gutte, c'eſt-à-dire luiſante. Elle eſt de couleur canelle maure-doré. Cette matière a de l'apparence, & l'on en fait beaucoup d'uſage dans la peinture à l'huile; mais elle ne vaut rien, quoique fort chère (1). C'eſt du fer, diſſous par les acides minéraux, tel qu'en produiſent les fabriques de vitriol. On croiroit, à la voir, qu'elle a beaucoup plus d'intenſité que l'ochre brune. Mais outre qu'elle eſt bien moins ſolide, elle prend le même ton ſous la molette, & calcinée, elle y devient beaucoup plus orangée.

86. Il eſt aiſé d'avoir une ochre

(1) Elle ſe vend à Paris juſqu'à vingt-quatre francs la livre.

factice plus pure & plus belle. On met sur l'herbe, à la rosée, de la limaille de fer dans une grande assiète. En peu de jours la surface de cette poudre se couvre de rouille. On la broye légèrement sur le porphire avec un peu d'eau. La rouille se détache & l'eau s'en charge. On la coule au travers d'un linge dans un autre vase. Quand l'ochre s'est précipitée par le repos, on jette l'eau. C'est ce qu'on appelle du *safran de mars*.

La limaille d'acier, noyée dans l'eau pendant quelque tems, produit de même une autre espèce d'ochre d'un fauve très-obscur & presque noir. C'est ce qu'on nomme de l'*éthiops martial*. Cet éthiops, calciné sur le feu, devient d'un rouge brun très-beau. L'on trouve du safran de mars & de l'éthiops martial chez les Épiciers-Droguistes.

Venons au ſtil de grain.

87. Nous avons vu que c'eſt une préparation de craye qu'on a colorée en jaune avec le ſuc de la graine d'Avignon par le moyen de l'alun. On compoſe, à-peu-près de la même manière, pour l'uſage de la peinture, pluſieurs autres couleurs différentes, & c'eſt dans ce ſens qu'on peut dire, avec un Écrivain d'une très-grande réputation, mais que les ſciences viennent de perdre, que « la plupart des paſtels » ne ſont que des terres d'alun » teintes de différentes cou» leurs ». (1).

En effet, ſi l'on met une certaine quantité d'alun dans une décoction de plantes colorantes, la terre de ce ſel quitte ſon acide &

(1) Hiſtoire natur. des minér. par M. de Buffon, art. de l'alun.

saisit les principes colorans. Telle est la base principale des stils de grain.

88. Mais, comme il reste presque toujours dans cette composition des parties salines de l'alun dont il faut absolument la dépouiller, elle exige des soins indispensables.

Après avoir bien fait laver le porphire & la molette, précaution qu'il faut toujours prendre, chaque fois qu'on passe d'une couleur à l'autre, faites broyer le stil de grain avec un peu d'eau. Jettez-le après cela dans une très-grande quantité d'eau chaude bien pure. Délayez-le quelques instans avec une spatule ou cuiller de bois, & laissez-le reposer un jour ou deux. Alors jettez l'eau sans agiter le vase, jusqu'à ce que le sédiment soit prêt à tomber, & versez-le, avec

l'eau qui reſte, ſur du papier à filtrer que vous aurez étendu ſur un linge, par exemple un mouchoir, ſuſpendu par ſes quatre angles, ou ſur une chaiſe, afin de ſoutenir le papier. Quand le ſédiment ſera ſec, il ſe lévera de lui-même en écailles. Mettez-le ſur le porphire avec un peu d'eau, pour lui faire donner quelques tours de molette, & le reſte comme pour le blanc de Troyes, n°. 57. On peut même le broyer dès que l'eau ſera paſſée au travers du filtre, & qu'il n'en reſtera plus que ce qu'il faut pour tenir la pâte un peu liquide.

89. Toutes ces précautions-là ſont indiſpenſablement requiſes pour les ſtils de grain. Quelquefois même on eſt obligé de les arroſer encore ſur le filtre, avant qu'ils ſoient bien ſecs. Comme il entre beaucoup de ſels dans ces ſortes

de compoſitions, d'un côté, les crayons ſeroient durs comme un clou, ſi l'on négligeoit de les bien laver pour les deſſaler complettement; de l'autre, la couleur, ſurtout à l'huile, ne manqueroit pas de ſe charger tôt ou tard de cette efflorescence qu'on peut remarquer ſur l'alun & les autres vitriols, ce qui ne peut que dégrader un tableau. C'eſt un ſoin que les fabricans eux-mêmes devroient prendre avant de les mettre dans le commerce, mais ils s'en diſpenſent pour gagner davantage : le poids eſt plus fort & la peine moindre. De leur côté, les marchands qui vendent les couleurs en détail toutes préparées, ſoit à l'eau, ſoit à l'huile, ceux même qui compoſent les paſtels, ne ſe doutent pas ſeulement de la néceſſité de prendre cette précaution. Ces derniers, pour remédier à la dureté des

crayons de ſtil de grain, ſe contentent de le broyer avec un peu d'eſprit de vin. Je ſuis, à-peu-près, sûr que c'eſt là tout leur ſecret. L'eſprit de vin rend effectivement ces matières-là très-friables, malgré l'abondance des ſels qui ſont entrés dans leur compoſition. Mais on voit que cela ne ſuffit pas.

90. Au reſte, ces ſortes de crayons doivent plus particulièrement que les autres, ſêcher à l'ombre, vû que les ſtils de grain ne donnent pas une couleur indélébile. Je ne propoſerai pas d'y ſubſtituer l'orpin jaune. Cette drogue eſt horriblement dangereuſe, & la couleur n'en vaut rien, de quelque nuance qu'elle ſoit & quelque nom qu'elle porte; car il y en a de ſoufre, de jonquille, & d'orangé, qu'on appelle orpin rouge, orpiment, réalgar.

91. Il y a pareillement dans le commerce des ſtils de grain de différentes nuances, depuis le citron juſqu'à l'orangé. Quelques marchands appellent celui-ci jaune royal. Ce jaune m'a paru tiré de la racine du curcuma, nommé autrement terra mérita; cette couleur eſt peu ſolide. On en trouve ſous le nom de ſtil de grain d'Angleterre. La puérile manie de donner ce nom à toutes les productions de l'induſtrie, s'eſt étendue juſqu'à la Peinture, quoique ce ſoit, dans cette matière ſur-tout, le moins impoſant de tous les titres. On employe de même en Angleterre celui de France comme un paſſeport aux yeux de la multitude, les noms font les choſes. Les compoſitions u'on appelle de la ſorte, ſont ordinairement d'une couleur fauve ou maure-doré, & ſe vendent quinze ou vingt ſols l'once. Quelquefois

elles ſont de couleur de bouë & ſe vendent encore plus cher. Il y en a même ſous le nom de ſtil de grain brun, qui ne ſont très-ſouvent qu'un mélange de ſtil de grain jaune & de terre d'ombre, ou de biſtre. C'eſt ce qu'il eſt aiſé de voir en y regardant de près, ou, ſi la ſupercherie eſt aſſez bien déguiſée, on peut s'en aſſurer en le faiſant rougir ſur le feu. Le véritable doit y devenir blancavec quelques nuances de matière charbonneuſe: l'autre y prend la couleur de rouille de fer, ou celle du biſtre. Quant au ſtil de grain jaune ou doré, le ſeul dont il s'agit dans cet article, un moyen de s'aſſurer s'il eſt bon, c'eſt d'en écraſer avec du bleu de Pruſſe, un peu moins de ce dernier que de ſtil de grain. Ce mêlange doit donner une poudre d'un beau verd, pur & net.

92. On trouve dans un écrit composé sur le *peinturage*, qu'on a quelquefois apporté de l'Inde une graine appellée d'ahoua, (ahouaï, sans-doute; c'est une espèce d'apoçin dont le fruit est dangereux), & qu'on pouvoit en composer un stil de grain jaune fort solide & fort beau. Nous aurions à désirer bien d'autres végétaux propres à la teinture. Tel est le cariarou, dont les feuilles pourroient fournir une couleur voisine de celle de l'écarlate; les feuilles de l'alcana, sorte de troëne d'Egypte, qui produisent encore un rouge solide. Les bayes du balisier, plante de la Guiane, qui donnent un pourpre fort riche; la racine du Mascapenna qui teint en cramoisi; le tsai de la Cochinchine, plante qui, fermentée comme celle de l'indigo, dit M. Poivre, donne un verd d'émeraude très-solide & très-

le bois du taau ba, c'eſt une eſpèce de mûrier qui teint en jaune comme tous les arbres de la meme claſſe. Mais nous n'avons pas beſoin, pour cette dernière couleur, d'aller chercher au bout de la terre ce que nous pouvons trouver dans nos champs. La nature y prodigue une foule de végétaux propres à la compoſition des ſtils de grain. C'eſt aux fabricans à tenter des eſſais dans ce genre. Nous foulons aux pieds beaucoup de ſubſtances dont on peut tirer des jaunes très-brillans. Mais le point capital eſt de leur donner de la ſolidité. L'on n'employe ordinairement dans cette vue que l'alun. Je crois que la préparation ſuivante remplira mieux ce but, ſur-tout pour la Peinture à l'huile, & que les couleurs n'y perdront pas du côté de l'éclat.

93. Verſez dans une caraffe

une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin. Ce mélange eſt ce qu'on nomme de l'eau régale; ayez ſoin d'éviter qu'il ne vous en tombe ſur les doigts. Joignez-y, s'ils ſont très-fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de rivière bien limpide. Faites diſſoudre dans ce mélange de l'étain, ſoit de Malaca, ſoit de Cornouailles, réduit en petits fragmens (1). Ajoutez de l'étain par intervales, juſqu'à ce que le diſſolvant n'agiſſe plus. Alors mettez la caraffe ſur la cendre chaude, pour que l'eau régale acheve de ſe ſaturer.

94. Les plantes avec leſquelles on a coutume de compoſer des

(1) Le moyen le plus court de réduire ce métal en grainailles, c'eſt de le faire fondre ſur le feu dans une cueiller de fer & de le verſer, par goutes, dans un vaſe plein d'eau.

ſtils de grain, donneront un jaune, un peu moins brillant peut-être avec cette diſſolution, mais plus permanent qu'avec l'alun. Faites bouillir, par exemple, à petit feu, pendant une demi-heure, dans deux pintes d'eau de fontaine, une poignée de petites branches de peuplier d'Italie, coupées en petits morceaux. Ajoutez enſuite à la décoction, deux poignées de tiges de gaude fraîche, ou même ſêche, telle que la vendent les Épiciers. Laiſſez la bouillir quelques inſtans, & joignez-y cinq ou ſix gros de ſel de tartre en poudre, avec une petite cueiller de ſel commun; laiſſez un moment la décoction devant le feu, mais ſans bouillir, & coulez-la dans un plat de terre au travers d'un linge. Verſez dedans, goute à goute, & par intervales, cinq ou ſix gros de la diſſolution d'étain dont nous avons parlé n°. 93.

Quand l'efferveſcence aura ceſſé, faites chauffer le plat, afin qu'une grande partie de l'eau s'évapore. La chaux métallique, verſée dans la décoction, lâche ſon diſſolvant, ſaiſit les molécules colorantes, les retient & ſe précipite incorporée avec elles, pendant que le diſſolvant, qui s'unit à l'alkali du tartre & du ſel marin, nage dans la liqueur. Mais il faut le ſéparer du précipité. C'eſt ce qu'on peut faire par le moyen de la filtration, l'eau paſſe au travers des pores du papier gris ou lombard, entraînant avec elle tous les ſels qu'elle tient diſſous, & laiſſe le précipité qui forme une laque jaune. Il eſt bon de l'arroſer encore ſur le filtre & même abondamment, pour achever de le deſſaler.

95. Ce ſeroit un véritable ſtil de grain ſi l'on mettoit dans la décoc-

tion de gaude un peu de craye bien broyée avant que d'y jetter la diſſolution d'étain. La compoſition par ce moyen ſeroit plus volumineuſe, mais c'eſt tout ce qu'elle y gagneroit, quoiqu'il ſoit vrai néanmoins que les ſubſtances alkalines exaltent preſque tous les jaunes.

96. On peut ſubſtituer à la gaude une herbe encore plus commune, la fumeterre. On la trouve dans les jardins & chez tous les herboriſtes. Verte ou ſêche il n'importe. Le jaune eſt, à-peu-près, comme celui de la gaude, & non moins durable.

97. Les plantes qui ſuivent donneront auſſi des jaunes francs, jonquille, ſouci, maure-doré, ou verdâtres également ſolides.

Le bois du ſumac de Virginie.

Les petites branches des alaternes.

Celles de l'arbre aux anemones.

Celles du thuya de Canada.

L'écorce du peuplier d'Italie ainſi que ſes nouvelles branches.

La tige & les feuilles de la Sarrete.

Les fleurs encore fraîches ou ſêchées à l'ombre du jonc marin.

L'œillet d'Inde, tige, feuilles & fleurs.

La graine d'Avignon.

La grande camomille ou œil de bœuf.

Le bois de Fuſtel.

La racine de curcuma, ou *terra merita*.

98. C'eſt de la graine d'Avignon bouillie avec l'alun, comme on l'a remarqué plus haut, que ſe compoſe ordinairement le ſtil de grain. Les trois plantes qui la ſuivent,

dans l'ordre ci-dessus, donnent un jaune moins solide que celles qui l'y précèdent. Celles-ci qui seroient excellentes pour la teinture, suivant des épreuves qu'on en a fait avec la dissolution de bismuth (1), fourniront de même, traitées avec celle d'étain, de très-bonnes couleurs de différens tons de jaune, pour tous les genres de Peinture, excepté la fresque & l'émail. Il n'y faut pas employer pour base la chaux de bismuth, parce qu'elle est très-sujette à se dégrader.

99. Quant aux minéraux propres à fournir le jaune, indépendamment des ochres, il se trouve dans le diocèse d'Uxèz en Languedoc, tout près d'un endroit appellé

(1) Recueil des procédés sur les teintures de nos végétaux, par M. d'Ambourney, Paris, hez Pierre, 1786.

Cornillon,

Cornillon, une terre très-fine, d'un jaune citron, dont la couleur réſiſte au feu (1). Comment n'en a-t-on pas mis dans le commerce? Eſt-il ſi difficile de s'en procurer? Peut-être n'auroit-elle point de corps à l'huile; mais au moins ce ſeroit une importante acquiſition pour la freſque, le paſtel, la détrempe & la fayancerie.

100. On ſe ſert communément dans tous ces genres de Peinture, du jaune de Naples, en Italie *giallolino*, petit jaune. Un grand nombre de Phyſiciens & de Chymiſtes ont tâché de deviner quelle peut être cette préparation, dont on a prétendu qu'une ſeule famille napolitaine poſſède le ſecret (2); cepen-

(1) Hiſtoire natur. du Languedoc, par M. de Genſſane, pag. 158, 159.

(2) Mém. de l'Acad. des Sciences, ann. 1766,

dant nous avons en France quelques fabriques de fayance & de porcelaine qui le poſſèdent également, de ſorte qu'on va chercher à Naples ce qu'on pourroit trouver ici ; mais chacune d'elles en fait un grand myſtère. On veut pouvoir ſe négliger impunément ſur la bonté de la matière & ſur le travail, ſans avoir de concurrence à craindre. Ce ſecret, le voici. Douze ou treize onces d'antimoine, huit onces de minium, quatre onces de tutie. On pulvériſe bien ces drogues. On les paſſe au tamis pour les mieux mêler. On les met, de l'épaiſſeur de deux doigts, ſur des aſſiètes non verniſſées & couvertes d'une feuille de papier. Ces aſſiètes,

---

pag. 303. = Dictionnaire d'Hiſt. Natur. *verb.* ochre. = Voyage d'un François en Italie, par M. de la Lande, tom. 6, pag. 396. = L'Encyclopédie, &c.

on les place dans le four de la fayancerie, au-dessus de toutes les cassettes, immédiatement sous la voûte. Quand la fayance est cuite, on retire ce mêlange. Il est dur, graveleux, & d'un jaune assez vif, mais qui devient citron, presque chamois, lorsqu'il est porphirisé. Voilà le jaune de Naples. Si l'on vouloit en composer des pastels, il suffiroit de le broyer à l'eau pure. Il faut le broyer long-tems. On peut garantir la solidité de cette couleur, employée en émail; mais à l'huile, non, les Artistes se plaignent qu'elle devient verdâtre, lors sur-tout qu'on l'amasse avec un couteau de fer sur le porphire ou sur la palette.

101. Le mercure, dissous à l'aide du feu par l'acide vitriolique, fournit une préparation d'une couleur jaune très-riche. C'est le turbith

minéral, ou précipité jaune. L'on en trouve dans la plupart des pharmacies. Quelquefois il eſt d'un jaune pâle, quelquefois même un peu gris. Mais lorſqu'il eſt bien conditionné, plus on le lave, plus la couleur en eſt vive. Cependant je ne propoſerai pas de l'employer dans la Peinture, car il n'eſt pas inſenſible aux vapeurs du foye de ſoufre. J'en ai d'une très-belle couleur d'or ſur lequel cette vapeur ne fait aucune impreſſion, mais qui ne réſiſte pas au contact même de la liqueur. Si peu qu'elle y touche, le mercure eſt ſur le champ revivifié.....

102. Le haſard, dans le moment même où j'en étois là, m'a fait appercevoir dans un bocal, chez un marchand de couleurs, une poudre jaune qu'il vend depuis deux ou trois ans, m'a-t-il

dit, sous le nom de jaune minéral. J'en ai pris une once qui m'a coûté vingt sols. Quelques heures après, étant rentré chez moi, j'ai considéré ce jaune & l'ai reconnu pour du turbith mercuriel. Ce qui me l'avoit d'abord fait méconnoître, c'est qu'il est d'une couleur un peu pâle. Je l'ai soumis à quelques épreuves pour m'en assurer. La vapeur du foye de soufre l'a, sur le champ, rembruni; voilà donc le turbith minéral dans le commerce pour l'usage de la Peinture, sous le nom de jaune minéral! Il étoit nécessaire qu'on sût à quoi s'en tenir là-dessus, & voilà pourquoi je suis entré dans cette explication.

103. Le bismuth, dissous par l'acide nitreux, forme des cristaux, qui, sur le feu, laissent échapper leur acide & se changent en une belle chaux de diverses nuances

de jaune. Il y en a de soufre & d'orangé, suivant la plus ou moins grande proximité de la flamme ou la violence du feu. Je ne doute pas que cette chaux ne réussît mieux dans la poterie, au moyen de la *couverte* vitrifiée de l'émail, que le jaune de Naples, comme plus haute en couleur. Elle est très fixe, & se vitrifie même plutôt que de se volatiliser. Mais il ne seroit pas possible de l'employer dans la Peinture à l'huile; aux moindres exhalaisons putrides, elle devient noire, encore plus vîte que le turbith mercuriel.

104. Il en est de même de toutes les chaux du régule d'antimoine, à l'exception de la neige qu'il donne par la voye de la sublimation. J'en ai déjà parlé dans l'article précédent, n°. 65.

105. Mais le zinc peut fournir un très-joli jaune pour lequel le même inconvénient n'est pas à craindre. Il suffit de le faire bouillir long-tems dans du vinaigre un peu fort. Il s'y dissout, forme des cristaux de sel qui n'attirent point l'humidité. Ce sel, mis sur le feu, dans une capsule de fer, détonne un peu, jette une légère flamme & se fond. Si l'on pousse le feu, l'acide s'évapore & la matière se convertit en une chaux de couleur jaune (1), c'est celle que prend aussi le mêlange du cuivre rouge & du zinc, mêlange qui compose le cuivre jaune ou laiton.

Comme les chaux de ce demi-métal sont très-irréductibles, on peut croire que celle-ci fourniroit toujours le jaune le plus solide

(1) Traité de la Dissolution des Métaux, par M. Monnet.

qu'on pût désirer. On vient de voir qu'il n'est pas difficile à faire.

106. Il seroit inutile, après cela, de parler de quelques autres préparations de la même couleur, telle que les massicots. Ce sont de véritables chaux de plomb qu'on peut obtenir en calcinant sur la braise, dans une pelle de fer, du blanc de plomb réduit en poudre. Il y prend diverses nuances, depuis le soufre jusqu'à l'orangé, suivant les divers coups de feu qu'il reçoit; & c'est ainsi qu'on fait, avec des cail oux pulvérisés & des chaux de plomb, des émaux & des pierres fausses très-semblables à la topase pour la couleur. On calcine les cailloux, on les éteint dans l'eau pour mieux les réduire en poudre, on y joint de la potasse bien purifiée, du borax calciné, de la craye & du blanc de plomb. Ce mêlange tenu sur un

feu violent pendant neuf ou dix heures, donne un criſtal factice fort dur & fort beau. Ce criſtal avec du minium ou mini, fait cette fauſſe topaſe dont nous venons de parler. Avec de l'or, diſſous par l'eau régale & précipité par une diſſolution d'étain, il fait des rubis faux, & des ſaphirs de la même eſpèce, avec du ſafre. Le ſafre eſt une chaux du régule de cobalt. Un peu de ſafre & de précipité d'or font avec ce criſtal la fauſſe améthiſte. Il joue l'éméraude avec du cuivre, diſſous par l'acide nitreux & précipité par l'alkali fixe, & l'hyacinthe avec une diſſolution de fer par le même acide, &c. Pour revenir au maſſicot, il faut éviter ſur-tout, lorſqu'on tient, pour le faire, le blanc de plomb ſur le feu, que les charbons le touchent. Ils l'auroient bientôt revivifié. Mais on doit éviter encore plus d'en reſpirer la

vapeur. Elle eſt funeſte. En un mot, ce qu'il y a de mieux à faire, c'eſt d'abandonner aux émailleurs & fabricans de poterie, ces préparations de plomb; puiſqu'on peut s'en paſſer dans la peinture au moyen des indications que je viens de fournir, qu'on juge de leur effet par l'épreuve que voici. J'avois mis, à l'entrée de l'hiver, ſur une carte, au bord d'une fenêtre qui donnoit ſur la rue, de la céruſe que j'avois fait paſſer à la couleur jaune un peu ſafranée par le moyen du feu. Quinze jours après, je trouvai ce maſſicot à l'extérieur totalement couleur de plomb.

C'eſt ainſi que ſi l'on écrit avec une diſſolution de biſmuth, faite par l'acide nitreux, cette écriture d'abord inviſible, devient noire dès qu'on l'expoſe à la vapeur d'un peu de foie de ſoufre ſur lequel on a verſé quelques goutes de

vinaigre. C'eſt ce qu'on appelle de l'encre de ſimpathie. Ces ſortes d'encres peuvent avoir leur utilité. Mais quoique plus ſecrètes en apparences que l'écriture en chiffres, elles le ſont encore moins. Un particulier (1) vient de compoſer une eſpèce d'alphabet au moyen duquel on écriroit avec la plus grande rapidité. Sa méthode peut trouver ſon application dans certaines circonſtances. Perſonne, ſans la clef, ne parviendroit jamais à déchiffrer cette écriture (2).

Revenons au paſtel, & paſſons à la compoſition des crayons rouges.

---

(1) M. Coulon de Thévenot.

(2) Voyez le peu de confiance qu'il faut donner à l'écriture en chiffres, dans les Mémoires du Cardin. De Retz, tom. 3.

ARTICLE III.

Des Crayons rouges.

107. IL y a, ſous le nom de couleur rouge, comme ſous celui de jaune, des tons divers. L'incarnat, l'écarlate, le roſe, le cramoiſi, le pourpre (1), &c. La cou-

(1) Un Auteur Anglois prétend que la couleur pourpre eſt ce qu'on nomme le cramoiſi. Mais on voit que Perſe & Juvenal, en parlant de la robe pourpre, la déſignent preſque toujour par le mot d'hyacinthe. Or la couleur d'hyacinthe n'eſt pas la couleur cramoiſie. Elle eſt la même que celle du vin rouge. On peut voir encore Ovide, Métamorph., liv. 10, fab. 6, Dioſcoride, &c. Ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que les lapidaires appellent du nom d'hyacinthe ou jacinthe, une pierre de couleur orangée. C'eſt ainſi que tout s'embrouille faute de définitions nettes & préciſes. Il eſt d'autant plus indiſpenſable d'être fixé ſur cette couleur, qu'il y a des Artiſtes qui l'ont ſuppoſée roſe, comme on le voit dans *l'Ecce Homo* de Charles Coypel, à l'inſtitution de l'Oratoire, rue d'Enfer. D'autres ont employé du bleu pour du pourpre.

leur rouge proprement dite eſt la couleur du ſang, elle eſt également éloignée du jaune & du violet. Nous ne parlons, en ce moment-ci, que des ſubſtances qui ſeules & ſans mêlange donnent le rouge.

108. Mettez dans le feu ſur une pelle de fer, ou dans un creuſet, une partie de cette ochre jaune dont nous avons parlé plus haut, n°. 81 & 82, après l'avoir laiſſée bien ſêcher. Il faut couvrir la pelle ou placer le creuſet de manière que les cendres ne puiſſent tomber dedans. Lorſque l'ochre ſera calcinée, & c'eſt une opération de cinq ou ſix minutes, elle ſera d'un rouge briqueté. Nous la nommerons, en cet état, ochre rouge. Cette couleur, mêlée avec d'autres, peut ſervir dans certaines carnations, & ne changera pas. Si

l'on veut composer des crayons d'ochre rouge, il suffit de la broyer sur le porphire, avec de l'eau, comme l'ochre jaune.

109. L'ochre brune ou de rue, calcinée de la même manière, est d'un rouge plus obscur & plus profond. Nous lui donnerons, dans cet état, le nom de brun-rouge, dénomination que cette ochre porte en effet dans le commerce, lorsqu'on l'a calcinée dans les travaux en grand. Mais ce brun-rouge est plus ou moins beau, suivant l'espèce de l'ochre brune. Il est d'autant moins orangé, d'autant plus profond, que l'ochre est plus pure. Tels sont l'éthiops martial & le safran de mars. Cette couleur, comme la précédente, peut servir dans les carnations. Nous en parlerons plus bas. Il faut composer des crayons de ce brun-rouge pur, en

le broyant avec de l'eau comme l'ochre jaune. Il donnera d'excellens paſtels. La ſolidité des ochres de fer eſt à toute épreuve, dans quelque genre de peinture qu'on les employe.

110. Je connois un habile Peintre de Rome qui tire celle dont il ſe ſert du vitriol de mars ou couperoſe verte; il fait calciner ce vitriol une ou deux heures dans un feu de verrerie. C'eſt ce qu'on nomme du colchotar; ou, lorſqu'il a été bien lavé, terre douce de vitriol. On en trouve chez tous les maîtres en Pharmacie. Mais il n'eſt jamais ſans mêlange, ni bien lavé, parce qu'alors il perdroit toute l'aſtriction qu'ils ont beſoin de lui conſerver. Au ſurplus, je doute qu'il ſoit poſſible de le dépouiller entièrement de l'acide vitriolique, ni par le feu, ni par le lavage, à moins qu'on ne

mit du sel de tartre dans l'eau, précaution dont cet artiste ne soupçonne sûrement pas la nécessité. D'ailleurs, peu de vitriols de fer sont exempts de cuivre.

111. Le moyen le plus simple d'avoir une ochre semblable, ce seroit de dissoudre du fer, des cloux, par exemple, dans l'acide nitreux. Il faut que le vase soit grand, parce que la dissolution se fait avec beaucoup de violence, & qu'elle passeroit par-dessus les bords. Elle devient d'une couleur de brun-rouge, lorsqu'elle est bien chargée de fer. On la met sur le feu, dans un creuset découvert, pour faire évaporer l'acide. On peut l'enlever aussi par le moyen de la distillation dans une cornuë. Pour lors on aura l'acide fumant, quoiqu'on l'eût employé foible. Il faudra de même laver l'ochre sur

le filtre, pour achever d'emporter l'acide qu'elle pourroit avoir retenu. Mais l'éthiops martial & le safran de mars, valent encore mieux que tout cela.

112. Je ne parle point de la *sanguine*. C'est une autre espèce d'ochre de fer très-argileuse. Elle est en masses, dure, compacte, grasse au toucher, comme les stéatites. On s'en sert communément pour dessiner; mais on n'en fait point usage dans la Peinture. La sanguine, bien broyée à l'eau, compose des crayons infiniment meilleurs pour le dessin qu'ils ne le sont quand on se contente de la scier. Quelques gens se font un petit revenu de cette préparation, dont ils font un grand mystère à ceux qui ne veulent pas se donner la peine de la deviner. On peut, lorsqu'on broye la sanguine, varier le

ton de ces sortes de crayons, destinés au dessin, par quelque légère addition, tantôt de cinabre, tantôt de terre d'ombre calcinée; ainsi du reste.

113. A l'égard du minium, chaux de plomb torréfiée sur un grand feu, tout ce que nous en dirons, quoiqu'il soit d'un rouge très-vif, c'est qu'il faut le laisser aux *Peintureurs* pour les roues de ces voitures utiles à certains égards, mais où bien des gens empriſonnent, *per la dignita*, les vapeurs & l'ennui qui les consument, & ne s'éveillent qu'au plaisir d'écraser les gens qui les nourrissent (1). Les Peintres Anglois font pourtant beaucoup

(1) Voici la réponse qu'un Ouvrier fit, il y a deux jours, à l'un de ces Messieurs qui se courrouçoit. » Volez, Monsieur, volez, mais laissez » passer les gens qui sont plus pressés que vous, » puisqu'ils ont leur vie à gagner ».

d'usage du minium, quoiqu'ils n'en voyent sûrement pas dans les tableaux de Vandyck ni de beaucoup d'autres dont ils connoissent bien le prix depuis la fin du siècle dernier.

114. Le cinabre est d'un rouge, à-peu-près écarlate, quand il est broyé. N'en prenez jamais qu'en pierre, comme je l'ai déjà dit. Pour en composer des crayons il suffit de le porphiriser avec de l'eau dans laquelle on aura fait dissoudre un morceau de gomme arabique. Ces crayons-là sont très-pesants. On ne doit pas craindre que le cinabre change, même à l'huile, à moins qu'il ne soit mêlé de minium. Il est constaté que le mercure, dans l'état de cinabre, ne se prête à l'action d'aucun dissolvant, parce qu'il est défendu par le soufre, & ne conserve aucun caractère salin.

Qu'on l'expose à la vapeur du foye de soufre, ou qu'on en verse dessus, il n'en reçoit pas la plus légère impression. Quelle vapeur assez putride pourroit donc l'altérer, s'il résiste à cette épreuve? Presque tous les Peintres à l'huile, ceux de Londres, sur-tout, prétendent qu'il noircit: je le crois bien. C'est, pour l'ordinaire, du vermillon qu'ils employent, c'est-à-dire un mêlange de cinabre & de minium, qu'on a lavé peut-être avec de l'urine, comme le prescrit un petit livre composé sur la migniature, ce qui ne peut que disposer encore plus ce mêlange à s'altérer. Or comment ne noirciroit-il pas dans des villes chargées d'autant d'exhalaisons fétides que le sont Londres & Paris? (1).

(1) Si Paris n'étoit situé dans le plus heureux climat, & baigné par les eaux les plus sa-

115. Quelques perſonnes ont imaginé de rembrunir le cinabre dans la Peinture à l'huile, en y mêlant de la réſine connue ſous le nom de *ſang-dragon*. Si ce mêlange eſt de peu de reſſource, au moins n'a-t-il pas de grands inconvéniens, les ſubſtances réſineuſes n'étant elles-mêmes que des huiles concrétes. En ce cas il faudroit choiſir du ſang-dragon des Canaries en

---

lubres de l'univers, ce ſeroit un ſéjour éternel de peſte, vu le peu de ſoin qu'on a pris dans tous les tems d'y donner de l'air aux habitations. Il ſemble même que, dans les endroits où les débouchés devroient avoir le plus de largeur, pour la facilité des communications avec la rivière, on ait affecté d'en faire autant de coupe-gorges, & l'on ne peut concevoir à quel excès les gens prépoſés pour ſurveiller les travaux à cet égard, ont porté l'impéritie ou la négligence. L'adminiſtration vient enfin de s'en occuper elle-même. Les rues s'élargiſſent, elles commencent à s'aligner, on ouvre des débouchés. Qui croiroit que, dans le long intervale du pont-neuf à la grève, il n'y a qu'une ſeule rue ? encore n'a-t-elle que dix huit pieds de largeur.

larmes. Ces larmes ſont dures, friables, rougeâtres, enveloppées dans des feuilles & groſſes comme des noiſettes. L'addition du carmin rend le cinabre plus ſanguinolent.

116. Le carmin, dans le paſtel, doit ſe traiter comme le ſtil de grain. Sur-tout il ne faut pas épargner l'eau pour le laver & le purifier, ſans quoi les crayons ſeroient auſſi durs que du corail. Si l'on vouloit abréger, on pourroit, après l'avoir broyé ſimplement avec un peu d'eau, lui laiſſer le tems de ſécher à demi, puis le détremper ou délayer avec de l'eſprit de vin bien rectifié; par cette méthode, les crayons ſeroient auſſi friables qu'il eſt néceſſaire; mais elle ne vaut rien, du moins pour les Artiſtes. C'eſt qu'alors on ne peut le faire entrer dans d'autres crayons, pour différentes couleurs, telles que le

violet, par exemple, à moins qu'on ne les compoſât de même avec l'eſprit de vin, ou qu'il n'y entrât en fort petite quantité, parce qu'il les durciroit trop; & d'un autre côté, c'eſt qu'il ne faut employer dans une compoſition de quelque mérite, ſur-tout à l'huile, aucune couleur qui ne ſoit bien dépouillée de toutes les matières ſalines qui ſont entrées dans ſa préparation. Que faire d'un tableau farineux, ſans fraîcheur, ſans vie, dont le coloris louche, terne, inſignifiant, ne préſente aucun relief? Il faut en convenir: aucun Peintre d'Italie n'a porté l'art du coloris plus loin que quelques-uns des Peintres François. Mais la plupart négligent trop cette partie. Comment ne voyent-ils pas que le coloris fait le plus doux charme de la Peinture? Un poëme, quelque bien conçu qu'en ſoit le plan, n'a

point de lecteurs si le stile en est foible; ainsi dans la peinture, la meilleure composition, sans coloris, ne peut jamais être regardée que comme une esquisse. Peu de gens sont en état de juger si tel muscle produit, dans telle circonstance, tel ou tel effet; mais le coloris appelle tous les yeux, &, comme il ne faut aucune étude pour en juger, il réunit d'abord tous les suffrages. Voyez le prix extravagant qu'on met aux bambochades anciennes & modernes. Quoi de plus maussade pourtant du côté du dessin comme du côté des grâces? Mais il y a de la vérité dans le coloris, il est net, ce qui, joint avec le clair-obscur & le fini, fait le seul mérite de ces sortes de tableaux.

117. On concevra, sans-doute, par la manière dont je viens de m'exprimer,

m'exprimer, qu'il ne faut pas négliger le deſſin, mais qu'il eſt, à-peu-près, dans la Peinture ce que la charpente eſt à la conſtruction du navire, que l'art n'eſt que l'imitation de la nature, imitation qui ne peut être complette qu'autant que l'on produit, à l'aide de la couleur, ainſi que de l'expreſſion, les mêmes effets qu'elle.

118. Revenons au carmin. Cette ſubſtance eſt d'un grand uſage dans le paſtel, ſur-tout pour les carnations, la couleur en eſt vive, &, de tous les cramoiſis brillans, c'eſt le moins fugitif.

119. Les Peintres à l'huile en font peu d'uſage. La couleur naturelle de la cochenille eſt pourpre. Les fabricans y mêlent une décoction d'autour & de chouan. Ces ingrédiens n'ont point de conſiſ-

tance, & ne donnent pas assez de corps au carmin, non plus que l'alun qu'on y employe, & dont la terre est d'ailleurs susceptible d'altération.

120. Voici de quelle manière il seroit bon de s'y prendre pour composer une espèce de carmin qui réussit à l'huile.

Faites bouillir à petit feu près d'une heure, une poignée d'écorce de bouleau; passez la liqueur au travers d'un linge, & remettez-la sur le feu; pulvérisez un gros de cochenille & mettez-la dans le même vase. Après trois ou quatre bouillons, retirez-la, & versez la décoction dans un plat de fayance, pour la séparer de la lie, à moins que vous ne préfériez de la passer au travers d'un tamis de crin. Pourlors versez dans le plat goute à goute une certaine quantité de dis-

solution d'étain semblable à celle dont nous avons parlé n°. 93. La cochenille se rassemblera bientôt en petits flocons d'un rouge de sang. Laissez la reposer quelques heures, elle se précipitera d'elle-même. L'eau restera jaune. On peut la jetter par inclinaison, & verser le précipité sur le papier lombard. Quelques momens après il faut répandre à plusieurs repriſes sur le papier, mais à côté du précipité, beaucoup d'eau chaude, pour le bien laver & le dessaler entièrement.

121. On donneroit à la fois au carmin, plus de corps & plus de solidité par cette manière de le préparer. Il résulte de quelques épreuves qu'on a faites (1), que le

(1) Recueil de procédés sur les teintures de nos végétaux, par M. d'Ambourney, pag. 134 & 171.

ſuc de l'écorce du bouleau, verte ou ſèche, fixe la couleur des bois de teinture, tels que le Campêche & le Fernambouc, toute fugitive qu'elle eſt : à plus forte raiſon peut-on compter que celle de la cochenille, beaucoup plus permanente, auroit toute la conſiſtance néceſſaire.

122. En effet, quelques goutes de décoction de cochenille pure, ſur du papier, deviennent, en ſèchant, d'un violet terne & ſombre. Elles reſtent, ſur le même papier, d'un violet rougeâtre & net, avec l'eau de bouleau.

123. Quant à la chaux de l'étain, diſſous par les acides, on ſait qu'elle n'éprouve point de changement. C'eſt pour cela que je la ſubſtitue à la terre de l'alun, beaucoup plus ſuſceptible d'alté-

ration. S'il falloit d'ailleurs des autorités pour justifier cette préférence, je pourrois citer MM. Hellot, Scheffer, Macquer, Bergman, qui, depuis long-tems, ont indiqué l'étain pour les opérations de la teinture, au lieu de l'alun, principalement dans la teinture de cochenille.

124. Je dois prévenir au surplus que, quelquefois, on ne réussit point, & qu'il ne se fait pas de précipité. De sorte que l'eau ne passe pas au travers du filtre, &, qu'au lieu d'être jaunâtre, elle reste couleur de sang. Il faut alors y joindre d'autre eau chargée d'alkali fixe pour opérer la séparation, ce qui même ne réussit pas toujours, lors, par exemple, que la dissolution d'étain qu'on employe ne devient pas laiteuse par l'addition de l'eau pure. Dans la tein-

ture, c'eſt tout le contraire. Le teinturier manquera ſon opération ſi ſa diſſolution d'étain devient laiteuſe avec de l'eau, parce que la chaux métallique ne pénétrera pas alors dans les pores de la ſubſtance dont le tiſſu, qui doit recevoir la teinture, eſt compoſé. C'eſt une raiſon pour n'employer à cet uſage qu'une diſſolution d'étain faite par l'acide marin ſeul. Cet acide, avec le ſecours d'un feu très-léger, diſſout fort bien l'étain. Je n'ai pas cru devoir omettre cette obſervation, quoi qu'étrangère ici, vû ſon importance. La plûpart des Ouvriers ne tirent que des teintures médiocres des bois de Fernambouc, de Bréſil & de Campêche, faute de connoître ce mordant qui leur donneroit des couleurs ſolides, en y joignant la décoction de l'écorce de bouleau.

125. Dans la Peinture en émail on se sert du *pourpre de Cassius*, qu'on incorpore, ou qu'on attache à l'émail avec de la poudre de verre tendre. Le feu qui fond le verre, fixe le pourpre sur l'émail, mais sans vitrifier le pourpre, comme on pourroit se l'imaginer. Il en tempère seulement la couleur, en proportion de la quantité d'émail qu'on y joint, & lui fait prendre un ton plus ou moins rose, plus ou moins cramoisi, mais le pourpre en lui-même reste inaltérable. Ce pourpre n'est que de l'or dissous par l'eau régale & précipité par une dissolution d'étain. Comme un grand nombre d'Artistes ignore le moyen de le composer, j'ai cru leur rendre service de leur indiquer celui qui leur réussira le mieux. Le voici.

126. Dans une once d'acide ni-

treux, mettez une demi-once d'acide marin. Voilà, comme je l'ai déjà dit, de l'eau régale. Composez-la toujours vous-même, & n'employez jamais de sel ammoniac, au lieu d'acide marin, quoiqu'on la prépare de la sorte assez communément. Vous coureriez le risque de faire de l'or fulminant par des mêlanges ultérieurs qu'il n'est pas besoin d'expliquer; cela n'arrivera pas si vous la composez vous même, comme je viens de le dire. Chargez par degrés cette eau régale d'autant de feuilles d'or qu'elle en pourra dissoudre. Je parle des feuilles d'or en livret, qui se vendent à Paris environ quatre francs chaque livret de vingt-quatre feuilles d'or & de six pouces en quarré.

127. D'un autre côté, faites dans une caraffe une autre eau

régale ſemblable à la précédente. Joignez à ce diſſolvant près d'une once d'eau bien pure, afin de l'affoiblir. Il faut un peu plus d'eau, ſi les acides ſont très-concentrés & fumans. Jettez-y quelques fragmens d'étain de Malaca. Celui de Cornouailles produit le même effet s'il eſt pur. Mais n'y projettez l'étain que ſucceſſivement par très-petites portions, la diſſolution doit s'en faire très-lentement pour éviter qu'elle devienne laiteuſe. On peut, dans cette vue, placer la caraffe ſur une aſſiète pleine d'eau fraîche. Au reſte, il faut toujours la compoſer ſoi-même, comme celle de l'or. Cette diſſolution faite, répandez-en cinq ou ſix goutes ſeulement dans un grand verre plein d'eau. Joignez-y dix ou douze goutes de diſſolution d'or. Sur le champ l'or deviendra pourpre plus ou moins violet, car, ſur vingt

eſſais, les nuances ne ſont preſque jamais ſemblables. Il y a même du haſard dans cette combinaiſon. Si le pourpre ne ſe montre pas tout de ſuite au fond du verre, ce qui peut arriver lorſqu'on n'a pas employé de l'eau bien pure, il faut plonger dans le verre, au bout d'une plume neuve, un morceau d'étain & l'y promener quelques inſtans. L'or ſe raſſemblera tout au tour en nuages vineux. Mais ce moyen même eſt ineſficace, lorſque la diſſolution d'étain devient blanche ou laiteuſe dans l'eau. Ce qui le prouve, c'eſt que dans ce dernier cas, n'ayant point obtenu de pourpre, je l'ai fait paroître ſur le champ par l'addition de celle qui reſtoit limpide, quoique mêlée avec de l'eau commune de rivière. Il faut donc réſerver pour d'autres uſages la diſſolution d'étain qui ne ſe trouveroit pas propre à celui-ci.

Quelques momens après que le pourpre s'eſt formé, verſez dans un autre grand vaſe tout ce qu'il y a dans le verre, & continuez de la ſorte juſqu'à ce que toute la diſſolution d'or & celle d'étain ſoient épuiſées. Le pourpre ſe précipitera de lui-même inſenſiblement dans ce vaſe, & pour lors il faudra verſer par inclinaiſon le plus d'eau qu'il ſera poſſible du vaſe qui contient le précipité, mais éviter qu'il ne s'échappe, & la remplacer par d'autre, afin d'emporter les acides nitreux & marin par un lavage abondant. L'eau qu'on n'auroit pas pu jetter ſans qu'elle entraînât une partie du précipité, pourra s'évaporer au ſoleil, & le pourpre, en ſe deſſêchant, ſe levera de lui-même en écailles.

128. La manganéſe fournit également, dans la Peinture en émail

& dans la poterie, une couleur pourpre, mais inférieure à la précédente. On peut croire cependant que nos Pères connoiſſoient des moyens faciles de ſe procurer pour cet uſage des cramoiſis d'une grande beauté, comme on le voit dans les vitraux de pluſieurs anciennes égliſes. Au reſte, on prétend (1) qu'une diſſolution d'or peu chargée, donne, avec l'alkali fixe, un précipité d'un cramoiſi beaucoup plus pur que celui de Caſſius, & qu'il ſuffit, pour empêcher l'or de ſe revivifier dans le feu, d'y joindre une très-légère partie de diſſolution d'étain par l'eau régale, avant de le précipiter par l'alkali fixe. On ſuppoſe encore que l'or, précipité de ſon

(1) Chymie expérim. & raiſonnée, par M. Baumé, tom. 3, article de l'or. Voyez auſſi le Dictionn. de l'Induſtrie.

dissolvant par le mercure dissous dans l'eau régale, donne dans l'émail une couleur écarlate (1). Je trouve enfin dans les Mémoires de l'Académie des Sciences (2) que l'argent dissous par l'acide nitreux & précipité par le sel neutre arsenical, devient pourpre, mais la couleur disparoît dans le feu. Quoiqu'il en soit, ne pourroît-on pas faire passer le précipité pourpre de Cassius, dans la Peinture à l'huile, au ton qu'il prend sur la porcelaine? c'est un problême dont la solidité de cette couleur vaut bien la peine que s'occupent ceux à qui le tems & l'occasion ne manqueront pas, ou dont les vues sont tournées vers les spéculations mercantiles.

---

(1) L'art de la Peinture sur verre, pag. 162.

(2) Année 1746, pag. 232.

129. On me dira que je propose une préparation bien embarrassante & qui deviendroit couteuse. Mais seroit-elle jamais embarrassante ni couteuse autant que l'outremer, qu'on employe pourtant dans des parties bien moins capitales que les carnations? La valeur de l'ouvrage, dans un excellent tableau, dédommage assez l'Artiste du prix de la matière.

130. Revenons au pastel. L'ordre des choses nous conduit à parler des laques. Il faut les réserver pour les draperies. Il s'en trouve d'assez bonne sous le nom de laque carminée. On pourroit l'employer faute de carmin dans les carnations, mais non celle qu'on nomme laque colombine, & qu'on appelleroit encore mieux purpurine: elle seroit trop violette. Ces laques sont d'ordinaire en grains ou trochis-

ques. Il faut en écraſer un morceau pour les éprouver, & répandre deſſus un peu d'alkali fixe en liqueur ou du vinaigre. Si la couleur ne devient pas violette au premier cas, & jaunâtre au ſecond; c'eſt une preuve qu'elles ne ſont pas mauvaiſes. Les laques doivent être traitées de la même manière que le carmin; c'eſt-à-dire qu'il faut les délayer dans une grande quantité d'eau tiéde après les avoir porphiriſées, & le reſte comme on l'a vu ci-deſſus, n°. 88.

131. On trouve dans beaucoup de livres (1) une foule de recettes pour faire de la laque. Je ne les copierai point ici. L'on peut y avoir recours. Ce ſont toujours des terres

(1) Encyclopéd. *verbo* laque. Dictionn. de l'Induſtrie *verbo* laque; Biblioth. économ; Dictionn. de Peinture; Traité de la Mignature, &c.

d'alun, colorées en rouge par des bois de teinture, tels que celui de Fernambouc, ou celui de Bréſil, variété du précédent; le bois de Santal rouge, le Rocou, la racine d'Orcanette, la fleur de Carthame ou ſafran bâtard, la graine de Kermès donnent pareillement des couleurs rouges, ainſi que les bois de Sainte-Marthe & de Campêche avivés par un acide. On peut mettre dans la même claſſe pluſieurs eſpèces de Lichen, ſorte de champignon très-ſec qui croît ſur les rochers, patticulièrement l'eſpèce qui donne l'orſeille. Toutes ces couleurs-la tiennent fort peu. Les Murex & les Buccins fourniroient des pourpres beaucoup plus conſtans, ſi la difficulté d'en réunir une certaine quantité permettoit de s'en occuper. On ne peut compter que ſur la racine de Garance.

132. Mais si les fabricans, au lieu de l'alun qu'ils employent communément pour composer la la laque, se servoient de la dissolution d'étain que nous avons indiqué, n°. 93, ils l'obtiendroient beaucoup plus belle & plus solide.

133. Voici, par exemple, une composition très-facile dans ce genre. Mettez dans deux pintes d'eau trois ou quatre petites branches de peuplier d'Italie ou de bouleau coupées en très-petits fragmens. Tous les bois, dont on veut extraire la couleur, doivent toujours être effilés ou hachés. Que ces branches soient vertes ou sêches, il n'importe. Faites les bouillir à petit feu près d'une heure. Décantez la décoction. Joignez-y de la racine de Garance pulverisée, à-peu-près une poignée. Faites la bouillir deux ou trois minutes.

Verſez la liqueur au travers d'un linge, dans un autre vaſe, & jettez-y de l'alkali, du tartre gros comme un œuf. Remuez le mêlange avec quelques tuyaux de plume. Verſez deſſus, goute à goute, aſſez de diſſolution d'étain (n°. 93), pour que l'eau commence à jaunir. Quelques momens après filtrez ſur le papier lombard. Quand l'eau ſera paſſée par le filtre, arroſez la fécule ou précipité qui ſera reſté deſſus, avec beaucoup d'eau tiède que vous laiſſerez paſſer de même au travers du filtre, afin de diſſoudre & d'enlever tous les ſels.

134. La Garance eſt, de toutes les plantes connues dans nos climats, celle qui donne le rouge le plus durable, & le ſuc du peuplier ne peut que l'aſſurer davantage. Celui de l'écorce du bouleau vaut encore mieux pour les couleurs

roſacées, & l'un & l'autre le rembruniront moins que la noix de galle qu'on employe communément dans la teinture pour fixer le rouge de la Garance.

135. On a remarqué que l'or & l'étain, mêlés enſemble, après avoir été diſſous, chacun ſéparément, par l'eau régale (n^os. 126 & 127), ſe précipitoient dans la décoction de Garance en une belle & ſolide couleur rouge. Ce procédé, qui ne ſeroit pas praticable dans la teinture; à cauſe du prix d'un pareil mordant, pourroit ſervir à compoſer une laque bien ſupérieure au carmin pour la Peinture à l'huile.

136. Au reſte, s'il s'agiſſoit d'en compoſer une d'un ton brillant pour des ouvrages de peu de durée, il ne ſeroit pas difficile de l'obtenir en verſant de la diſſolution d'étain

faite par l'eau régale (n°. 93), sur une simple décoction de bois de Fernambouc ou de Brésil. Cette laque-ci, par exemple, feroit un beau rouge pour la toilette. Il suffiroit d'en délayer avec un peu d'eau pure & d'en étendre sur la pomme des joues. Mais, avant de l'employer à cet usage, il faudroit l'avoir bien lavé sur le filtre pour emporter tout l'acide. Ce rouge à l'eau seroit plus naturel que celui dont on se sert avec du talc en poudre, & ne sauroit être malfaisant, pourvu qu'on l'ait bien lavé sur le filtre. En Angleterre les femmes se servent du carmin de la même manière. Au reste, il seroit inutile d'essayer de mêler ni l'un ni l'autre avec du talc, parce qu'il les tourne au violet.

137. La fleur de Carthame ou safran bâtard, donne aussi pour le

même usage un très-beau rouge. Mais il se compose d'une autre manière. On lave cette fleur dans plusieurs eaux, on l'y presse même entre les doigts pour en ôter la couleur jaune. Quand elle est bien lavée, on la fait tremper dans de l'eau fraîche où l'on a mis du sel de tartre. On la pêtrit dans cette liqueur alkaline pour en extraire toutes les molécules rosacées qu'elle peut fournir. On passe ensuite la liqueur avec expression au travers d'un linge; on en étend une partie sur une soucoupe de porcelaine, on verse dans la soucoupe quelques goutes de jus de citron; le rouge se précipite & s'attache aux parois du vase. On continue de la même manière avec d'autres soucoupes, après quoi l'on jette l'eau qui surnage dans les soucoupes. Il faut passer de nouvelle eau dessus, pour enlever tout ce qui peut être

reſté de jaune. On ramaſſe le rouge, on le broye avec du talc pour le faire ſervir en poudre, ou bien on laiſſe le rouge ſur la porcelaine pour l'employer avec un pinceau mouillé. C'eſt ce qu'on nomme rouge végétal ou rouge en taſſe. Il reſte ordinairement beaucoup de ſel de tartre dans cette compoſition, comme on peut s'en aſſurer, ſi l'on en met ſur la langue. Mais, pour en juger, il ne faut pas avoir le ſentiment du goût blaſé par l'uſage immodéré du ſel de cuiſine. C'eſt bien pis, ſi l'on mêle du cinabre ou du vermillon dans ces ſortes de rouge, comme on l'a fait quelquefois; les dents ſont bientôt perdues.

138. Des vinaigriers compoſent auſſi du rouge pour la toilette avec la décoction du bois de Bréſil, ou même avec le ſuc des bayes de cer-

taines plantes, comme celles de sureau, de ronce & plusieurs autres. Ils les écrasent, les font bouillir avec de l'eau, passent la liqueur au travers d'un linge, y mêlent du vinaigre pour exalter la couleur, & l'enferment dans des bouteilles. Ce rouge imite mieux les couleurs naturelles que le rouge en poudre. Il s'incorpore en quelque sorte avec le tissu de la peau comme celui dont nous avons parlé sous le n°. 136. Mais ce rouge de vinaigre, ainsi que tous ceux dont on n'a pas extrait, par beaucoup de lavage, les parties salines, est pernicieux. L'acide qui l'avive, & dont on ne peut le dépouiller, dessèche la peau, la flétrit. C'est même un répercussif dangereux.

139. Ces petites ressources imaginées pour perpétuer l'aurore de l'âge, ne sont qu'éphémères. Mais

leur fugacité même, & la néceſſité de les renouveller ſans ceſſe, avertiſſent chaque fois les femmes que la beauté paſſe bien vîte, & qu'elles doivent de bonne heure acquérir d'autres reſſources moins périſſables.

140. Au reſte, ſi le rouge eſt un artifice, du moins cet artifice n'eſt pas contre nature autant que la poudre avec laquelle on ſe blanchit les cheveux. Les femmes à la Chine, moins inconſéquentes à leur toilette, laiſſent les cheveux blancs à la vieilleſſe, & teignent les leurs en noir. Au ſurplus tous, les peuples de l'Univers policés ou non, ſe peignent la peau de couleurs artificielles, quelques-uns même juſqu'à ſe rendre difformes, & c'eſt une choſe curieuſe que la biſarrerie & la diverſité de leurs goûts ſur cette matière. A Gênes les femmes ſe couvrent

couvrent de blanc tandis qu'elles auroient honte de mettre du rouge. Celles de la péninſule de l'Inde ſe peignent en bleu tout le tour des yeux pour les faire paroître plus grands. Quelques peuples ſauvages ſe font de profondes bleſſures ſur les joues pour ſe donner l'air guerrier; ce ſont leurs titres de nobleſſe, comme ailleurs on les fonde ſur des lauriers flétris & qu'on n'a pas cueillis (1). Les bords du Nil offrent des hommes qui, dans les mêmes vues, s'impriment avec un fer rouge des marques bleues ſur l'eſtomach & les lèvres. A Taïti ce n'eſt pas ſur le viſage, mais ſur le dos qu'on s'applique ces ſortes de trophées. Les

(1) . . . . . *Miſerum eſt aliorum incumbere famæ.*
Stratus humi palmes viduas deſiderat ulmos.

JUVEN.

Patagons ſe font des cercles ſur le viſage avec des couleurs jaunes, rouges & bleues, comme s'ils vouloient diſputer aux perroquets la diverſité de leur parure. Les Antropophages de la nouvelle Zélande trouvent qu'il y a plus d'agrément de ſe peindre le viſage en compartimens comme un taffetas rayé. Les Caraïbes ne croyent pas qu'il ſuffiſe de ſe peindre les joues en rouge, ils ſe peignent tout le corps. Il eſt vrai qu'ils ſe préſervent, par ce moyen de la piqueure des inſectes, comme les habitans de la nouvelle Hollande s'en garantiſſent avec une couche de terre graſſe. Mais ceux-ci, pour s'embellir, ſe paſſent une cheville au travers de la cloiſon du nez. Dans l'hémiſphère oppoſé, l'on ſe perce la lèvre inférieure pour y ſuſpendre en ſigne de triomphe, les dents des monſtres marins qu'on a tués, uſage qui n'eſt pas

plus ridicule que celui de se percer les oreilles pour y suspendre des morceaux de métal, puérile étalage de richesse. Enfin les femmes, trop avilies dans le Groënland, cherchent à ressembler aux hommes, & se peignent le menton avec un fil enfumé qu'elles passent au bout d'une aiguille sous la peau, tandis qu'ailleurs les hommes cherchent à ressembler aux femmes, en se rasant totalement la barbe, comme si la nature n'avoit sû ce qu'elle faisoit (1).

---

(1) Je passois aujourd'hui, 5 mai, dans les Tuileries, tout près de deux Arabes. Ils étoient assis avec un Ecclésiastique. L'un d'eux avoit de longues moustaches. L'autre, Prêtre du rit grec, & d'environ trente ans, étoit d'une très-belle figure, & portoit une barbe superbe. Une femme, assise à quatre pas, n'a pu tenir contre l'envie de le plaisanter sur sa barbe. Je me suis arrêté. « Vous pensez donc, Madame, a-t-il dit, en » assez bon françois, qu'il vaut mieux qu'un » hom me ait l'air efféminé? Comment ne se coupe- » t- on pas aussi les cils des paupières & les sour-

ARTICLE IV.

Des Crayons bleus.

141. IL y a, ſous ce nom, beaucoup de nuances différentes, celle du bleu naiſſant, du bleu céleſte, du bleu turc ou de Perſe, du bleu de roi, du bleu de fer, le plus obſcur de tous. Il eſt inutile de parler des nuances intermédiaires.

» cils ? Je ſors du garde-meuble où j'ai vu l'effigie » d'un de vos Rois. Il avoit une grande barbe. » Croyez-vous que les jolies femmes de ſon tems, » ſans parler de celles de mon pays, fuſſent moins » cruelles & moins délicates que celles d'aujour- » d'hui ? Ce Roi-là pourtant, ni ſes contempo- » rains, ne leur déplaiſoient pas ». A ces mots la belle dame eſt convenue, en l'enviſageant de tous ſes yeux, qu'il avoit raiſon, que la barbe ennobliſſoit la figure d'un homme, & ſe tournant vers ſa compagnie : en vérité, Madame, cet Arabe eſt charmant !

142. Pour tirer du bleu de Pruſſe des crayons dont on puiſſe faire uſage, il faut le traiter comme le ſtil de grain, le broyer avec aſſez d'eau pour le rendre un peu liquide, enſuite le délayer dans une très-grande quantité d'eau chaude, ainſi du reſte, afin de le deſſaler, car il entre beaucoup de ſels dans cette compoſition, l'alun, le vitriol de mars, l'acide marin, dont les fabricans n'ont pas le ſoin de le dépouiller.

143. On pourroit auſſi traiter le bleu de Pruſſe de la même manière que nous l'avons expliqué du carmin, c'eſt-à-dire que, ſi l'on vouloit s'épargner l'embarras du lavage néceſſaire pour le rendre friable, en emportant les ſels qui le durciſſent, & l'expoſent d'ailleurs à ſe fleurir, il ne s'agiroit que de le porphiriſer à l'eau pure, le

laiſſer un peu ſêcher, puis le délayer avec de l'eſprit de vin bien déflegmé pour le rouler en crayons avant que l'eſprit de vin ne ſoit entièrement diſſipé. Mais, par cette méthode, le bleu de Pruſſe ne peut s'allier & ſe mêler avec d'autres paſtels, parce qu'il les durciroit, à moins qu'on ne traitât auſſi le mêlange avec l'eſprit de vin, ce qui laiſſeroit toujours ſubſiſter le danger de l'efflorescence & peut-être de la moiſiſſure.

144. Cette couleur bien épurée fournit des crayons d'un bleu turc ou de roi, qu'on peut amener à des nuances plus claires par des mêlanges de blanc, comme on le verra plus bas. Les Peintres à l'huile ſe plaignent qu'elle devient un peu verdâtre avec le tems. Cela n'arriveroit pas ſi l'on prenoit, avant d'en faire uſage, la précaution de deſ-

ſaler complettement le bleu de Pruſſe, comme nous venons de le dire. On ne doit pas ignorer que les acides verdiſſent inſenſiblement toutes les chaux de fer. Voyez le vitriol de Mars. D'ailleurs, comme les alkalis décolorent entièrement le bleu de Pruſſe, il eſt aiſé de comprendre que c'eſt une couleur anéantie, s'il en reſte dans celles qu'on aura combinées ou mêlangées avec celle-ci. Les ſtils de grain, par exemple, ſont chargés de l'alkali tiré des cendres gravelées ou de la potaſſe. Or, qu'on les mêle, ſans les avoir bien deſſalés, avec du bleu de Pruſſe, pour compoſer un vert, la couleur ne tardera pas à devenir louche, & le vert ne ſera dans quelque tems qu'un jaune ſale.

145. On pourroit joindre au bleu de Pruſſe, quand on le broye pour

le paſtel, un peu d'azur en poudre. Il le rendroit encore plus friable. L'azur ne gâte point la couleur. Seulement il en diminue un peu l'intenſité quand il n'eſt pas lui-même bien haut en couleur. Mais il eſt très-inutile avec le bleu de Pruſſe bien deſſalé.

146. Si l'on veut faire uſage *d'indigo*, voici le moyen qu'on peut employer pour en compoſer des crayons. C'eſt une ſubſtance extrêmement rebelle, mais qui donne un bleu fuyant très-bon.

147. Il faut d'abord faire pulvériſer l'indigo, dans un mortier, chez le droguiſte. On le fera broyer enſuite ſur le porphire avec de l'eau chaude. On le jettera dans un pot de terre verniſſée plein d'eau bouillante. On y joindra, par intervales, gros comme deux noix, par exem-

ple, d'alun de Rome en poudre, si l'on employe gros comme une noix d'indigo. Telles sont à-peu-près les proportions. On mettra le pot sur le feu. La matière gonflera bien vite, il faut prendre garde qu'elle ne s'élève hors du vase, on la remue pour cet effet avec une cuiller de bois, en l'éloignant de tems en tems du feu. Quand elle aura pris six ou sept bouillons on la laissera refroidir & reposer quelques heures, on jettera la majeure partie de l'eau comme inutile, on versera le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge, on l'arrosera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, on ramassera la fécule qui sera restée dessus, pour la faire broyer sur le porphire. S'il y a tout l'alun nécessaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait

laiſſé que la terre qui s'eſt incorporée avec l'indigo, les crayons ſeront auſſi friables que du blanc de Troyes.

148. L'indigo n'eſt point d'uſage dans la Peinture au paſtel, parce qu'apparamment les fabricans n'ont pas imaginé de moyen pour le réduire & vaincre ſa ténacité; car l'eſprit-de-vin n'y peut rien. C'eſt la couleur la plus ſolide que les végétaux ayent jamais fourni. Mais elle noircit avec le tems, employée à l'huile. Au reſte, la Peinture à freſque & l'émail ſont les ſeules où cette ſubſtance ne puiſſe être employée. On y fait uſage de l'azur.

149. L'azur eſt du verre en poudre que fournit le régule de cobalt. Les fabriques de Saxe d'où l'azur ſe tire, ne le mettent dans

le commerce qu'avec beaucoup d'autre verre en poudre ou du ſable fin. Quand on fond la chaux du cobalt ſans aucun mêlange, (il faut alors un coup de feu de la plus grande violence), elle produit un verre d'un bleu ſi profond, qu'il en paroît noir. On peut auſſi tirer ce verre du ſafre. C'eſt la mine du cobalt calcinée. Mais le ſafre eſt mêlé pareillement de beaucoup de ſable ou de verre. On peut l'en ſéparer en mettant, par exemple, une once de ſafre ſur une ſoucoupe. On enfonce la ſoucoupe dans l'eau d'un baquet. On l'y balance. Le ſable s'échappe dans ce mouvement d'ondulation, & laiſſe le ſafre. Il peut fournir du régule de cobalt au moyen d'un flux réductif.

150. On trouve auſſi de ce régule dans quelques boutiques de Pharmacie. Il eſt fort cher. On fait

que ce demi-métal, dissous dans l'acide nitreux avec un peu de sel de cuisine sur la cendre chaude, forme une encre de sympathie singulière. Il suffit d'étendre cette dissolution dans de l'eau pure. Si l'on écrit avec cette eau, l'écriture, d'abord invisible, se montre d'une couleur verte quand on l'approche du feu, disparoît quand on l'en éloigne, & reparoît de nouveau dès qu'on l'en rapproche. La chaux, précipitée de cette dissolution par les alkalis fixe ou volatil, est rose pâle, quelquefois cramoisie, quelquefois couleur de rouille. Mais quoique très-fixe & très-réfractaire, elle se change toujours, avec des sels vitrifians, en un verre d'un très-beau bleu, plus ou moins profond, suivant la quantité des autres substances vitrescibles qu'on y joint. C'est de ce verre qu'est composé le bleu qu'on voit sur la fayance, la

porcelaine & les émaux. Le régule de cobalt contient presque toujours beaucoup de bismuth & d'arsenic. Mais, en versant dans la dissolution dont nous venons de parler, beaucoup d'eau, l'on en sépare le bismuth. L'eau le précipite en poudre blanche. On précipite ensuite le cobalt en jettant de l'alkali dans le vase. Quant à l'arsenic, il s'évapore au feu.

151. Le verre de cobalt pourroit entrer aussi dans la Peinture à l'huile. Mais il faudroit qu'il eût été mêlé de très-peu d'autres matières vitrifiées, & qu'on le jettat brûlant dans l'eau froide, pour pouvoir mieux l'atténuer; broyé longtems sur un plateau de verre ou de cristal, avec du blanc, il auroit assez d'intensité pour fournir un beau bleu clair qui ne changeroit jamais, & qui produiroit le même effet que

de l'outremer. Il n'y auroit pas la moindre différence. On peut trouver dans les fayanceries du verre bleu de cobalt. Il réuſſiroit auſſi très-bien dans la freſque, où l'on auroit grand beſoin d'un bleu ſolide.

152. L'outremer eſt une couleur azurée qu'on extrait d'une pierre orientale nommée *tapis lazuli*. Cette pierre, très-peu commune, eſt ſemblable à du quartz qui ſeroit coloré par une chaux naturelle de cobalt. On peut en voir des vaſes au garde-meuble de la Couronne & dans d'autres cabinets. Le prix de cette couleur aſſez riche, mais encore plus avare, eſt effrayant, puiſqu'elle va juſqu'à cent francs & même cinquante écus l'once. Il faut s'en paſſer & la traiter comme un objet de pure curioſité. L'on doit même convenir,

quelque prévenu qu'on soit en sa faveur, qu'elle tire un peu sur le violâtre aussi bien que celle du bleu de Prusse. De plus, le ton de l'outremer est toujours un peu crud. C'est ce qu'on peut remarquer entr'autres dans les tableaux de Mignard qui l'a prodigué dans tous ses ouvrages. Or, si l'on veut le rompre, ce n'est pas la peine d'employer une couleur aussi chère.

153. A l'égard de la cendre bleue, c'est une terre chargée d'une certaine quantité de chaux naturelle de cuivre. Le ton de cette couleur est d'un bleu naissant très-agréable. Mais on ne peut l'employer qu'en détrempe & dans des ouvrages de peu de conséquence. Les chaux de cuivre & les terres cuivreuses peuvent bien servir pour le *peinturage*; mais jamais dans la Peinture, même à fresque,

elles ſont la peſte des tableaux.

154. On peut leur ſubſtituer une préparation toute récente & qui ſe rapproche beaucoup du ton de la cendre bleue. Il y a deux ou trois ans qu'un amateur qui peint en migniature, m'en fit paſſer un petit fragment qu'il tenoit d'un Peintre du Stadhouder à la Haye. La couleur en étoit bleu-céleſte & très-amie de l'œil. Enfin le haſard m'en fit découvrir, il y a quelques jours, chez un marchand de couleurs. Il me le préſenta ſous le nom de *bleu-minéral*, & me dit qu'il le tiroit de Hollande, & que les Peintres en faiſoient peu d'uſage, parce qu'ils ne ſavoient pas ce que c'eſt. Ils avoient raiſon. Que l'imbécilité s'engouë pour des nouveautés que le charlataniſme lui vante, à la bonne heure; peut-être eſt-il bon que la pauvreté mette l'opulence à

contribution: ce n'eſt que réciprocité. Mais, dans tout ce qui ne tient pas à la fantaiſie, on doit être circonſpect juſqu'à ce qu'on ſache à quoi s'en tenir. La préparation dont il s'agit, eſt une eſpèce de bleu de Pruſſe, mais dans lequel on a fait entrer avec très-peu de vitriol de mars, quelqu'autre chaux métallique & beaucoup d'alun. Peut-être même n'y met-on pas de vitriol de mars, l'acide marin du commerce contenant aſſez de fer. J'ai ſoumis cette couleur aux plus fortes vapeurs du foye de ſoufre, en efferveſcence avec les acides minéraux, elle n'en a pas reçu la moindre altération; d'où l'on peut conclure qu'elle tiendra fort bien dans la détrempe, au paſtel, dans la Peinture à l'huile. On la trouve à Paris chez le ſieur Belot, marchand de couleurs, rue de l'Arbre-ſec, près le Quai de

l'École. Il la vend quarante sols l'once.

155. On pourroit désirer de trouver ici la manière de préparer la lessive prussienne, afin de chercher le même bleu, je vais la rapporter.

On fait dessêcher sur le feu du sang de bœuf, ou tout autre. On le réduit en poudre. On en mêle cinq ou six onces dans un creuset avec autant de sel de tartre ou même de potasse. On couvre le creuset seulement pour qu'il ne se remplisse pas de cendre. On fait rougir sur le feu par degrés la matière qu'il contient. Lorsqu'elle cesse de fumer on la verse toute brûlante dans deux ou trois pintes d'eau chaude. On fait bouillir le tout à-peu-près jusqu'à diminution de moitié. L'on filtre l'eau dans un autre vase, au travers d'un linge. On fait bouillir

le marc reſté ſur le filtre dans de nouvelle eau qu'on réunit enſuite à la première. Cette liqueur eſt la leſſive pruſſienne. Elle ne contient que de l'alkali chargé de la matière colorante. Pour en compoſer le bleu de Pruſſe ordinaire, on fait diſſoudre dans de l'eau bouillante deux onces de vitriol vert & trois ou quatre onces d'alun. Cette diſſolution, verſée par intervales ſur la leſſive encore chaude, produit de l'efferveſcence. On agite le mêlange & l'on y verſe le reſte de la diſſolution. Le fer contenu dans le vitriol & la terre de l'alun quittent leur acide, ſaiſiſſent la matière colorante & ſe précipitent avec elle en fécule verdâtre. On verſe toute la compoſition ſur un linge. Les ſels diſſous dans la liqueur paſſent avec elle au travers de ce filtre, on recueille dans un vaſe la fécule reſtée ſur le linge, on la délaye avec

deux ou trois onces d'acide marin. Ce précipité devient ſur le champ d'un bleu plus ou moins profond ſuivant la quantité d'alun. Quelques heures après il faut l'arroſer de beaucoup d'eau tiède pour le bien deſſaler. Mais en employant de la diſſolution de régule d'antimoine faite par l'eau régale ſur la cendre chaude, au lieu du vitriol vert, on aura le bleu céleſte ou minéral dont nous venons de parler. Il ſera du moins, à très-peu-près, ſemblable, & parfaitement ſolide, après avoir été bien lavé. Ce n'eſt pas de la chaux d'antimoine qui par elle-même eſt très-blanche, que proviendra la couleur bleue. C'eſt le fer contenu dans l'acide marin qui la fournira. Seulement la chaux d'antimoine adoucit, tempére la couleur trop intenſe du fer. Elle ne donne point de bleu, quoique précipitée par la

leſſive pruſſienne, ſi l'on employe l'acide marin de Glauber ; c'eſt qu'il ne contient point de fer comme l'acide marin du commerce; au lieu que celui-ci, mêlé ſeul avec la leſſive pruſſienne, devient d'un bleu profond. J'ai de même eſſayé la diſſolution d'étain, celle de biſmuth, celle de zinc. Toutes, avec le même acide, ont produit un bleu naiſſant. Mais celle du régule d'antimoine m'a paru réuſſir le mieux. Je n'ai point eſſayé celle du régule de cobalt.

156. Au reſte, j'ai vu des bleus de Pruſſe d'une couleur très-pâle, mais ils étoient loin de reſſembler au bleu céleſte que je viens d'indiquer. Ils avoient le ton ſombre & violâtre qu'auroit le bleu de Pruſſe ordinaire mêlé de beaucoup de craye ou de céruſe.

157. Je ne parle point de quelques végétaux qui produisent aussi du bleu. Telles sont les bayes de l'Hyéble. Telle est la maurelle, qui sert à composer le tournesol. Tout cela n'est rien. Mais on tire un bleu du pastel ou guêde, autrement vouede. (*Isatis sativa*). Lorsqu'on l'a laissé fermenter. Cette couleur est presqu'aussi bonne que celle de l'Indigo. J'ai fait mention de celui-ci plus haut, n°. 146, ces deux dernières substances peuvent suffire.

Je passe aux pastels de couleur verte.

ARTICLE V.

Des Crayons verts.

158. QUOIQU'IL ne soit question dans le présent Chapitre que

des couleurs ſimples, & que les paſtels verts ſoient un mêlange de deux autres, néanmoins comme c'eſt une couleur principale, c'eſt ici le lieu d'en parler.

159. Avant de connoître les moyens de rendre le bleu de Pruſſe & les ſtils de grain traitables, on chercheroit, avec bien de la peine, des ſubſtances dont on pût compoſer de beaux verts. Mais ces deux ingrédiens bien deſſalés, comme nous l'avons expliqué ſous les n^os. 88 & 142, en donnent de très-bons, mêlés en diverſes proportions & bien broyés enſemble. Par exemple, on prend partie à-peu-près égale de bleu de Pruſſe & de ſtil de grain jaune qu'on a bien lavés, on les fait porphiriſer avec un peu d'eau. Quand on juge qu'ils ſont réduits en parties très-fines & bien combinées, on les ramaſſe

avec le couteau d'ivoire, on les met sur le papier lombard, & lorsque la pâte est devenue maniable, on en compose des crayons en la roulant sur cette espèce de papier.

160. Nous avons dit plus haut, n°. 91, qu'il y a des stils de grain de différens tons. Ceux dont le jaune a le plus d'intensité, qui tirent un peu sur la couleur de canelle, donnent, mêlés avec le bleu de Prusse, un beau verd très-profond. Le bleu céleste ou minéral, (n°. 154) donne, avec le stil de grain jonquille, une espèce de vert de Saxe. Le jaune de Naples ne vaut rien pour le vert. L'ochre jaune & la terre d'Italie font un verd sombre & terreux qui peut servir pour des parties obscures ou des draperies de peu d'éclat.

161. On pourroit, avec des cristaux

taux de venus ou verd de gris distilé, (c'eſt une chaux de cuivre), compoſer des crayons, d'un vert très-brillant, mais d'ailleurs déteſtables. Il faudroit porphiriſer ce verdet avec de l'eau, puis le mettre dans un vaſe, & jetter deſſus, goute à goute, un peu d'alkali fixe en liqueur, le laver enſuite ſur un linge avec beaucoup d'eau, pour le deſſaler & le mettre en crayons.

162. Si l'on employoit de l'alkali volatil, au lieu de l'alkali fixe, le verdet ou verd de gris prendroit la plus ſuperbe couleur bleue qu'on puiſſe voir; mais elle n'auroit point de durée. Le verdet reviendroit ſous très peu de jours à ſa premiere couleur. Au ſurplus, il faut répéter ici que les chaux de cuivre, telles que les cendres bleue & verte, la terre de Véronne, le bleu de montagne, ne doivent

ſervir que pour les roues de voitures & les treillages des jardins, ou tout au plus pour des détrempes de peu de conſéquence.

163. On trouve dans plus d'un livre ſur l'article des couleurs (1), qu'il faut calciner le verdet. Mais ce n'eſt plus alors, pour l'ordinaire, qu'une poudre d'un fauve très-obſcur, à moins qu'on ne le vitrifiat. Il peut, en effet, ſervir dans la Peinture en émail & ſur la poterie. Il y produit la couleur d'émeraude. Il y peut auſſi donner un verre brun rougeâtre. La cendre verte & la cendre bleue, de même que le vert ou bleu de montagne & la terre de Vérone, qui ne ſont toutes que des combinaiſons de

(1) L'art du Peintre-doreur, &c. par le ſieur Watin, nouv. Encyclop. par ordre de matières, &c.

rouille de cuivre, deviennent également brunes au feu.

164. Quelques autres livres contiennent des recettes pour composer une couleur verte. J'en vais rapporter une en abrégé. Dissolvez du zinc dans de l'esprit de nitre, & du safre bien calciné, dans de l'eau régale. Mélez ensuite une partie de la dissolution de zinc avec deux parties de celle de safre. Dissolvez d'un autre côté, de la potasse dans de l'eau chaude, & versez trois parties de cette dernière dissolution dans le mêlange du zinc & du safre. Rassemblez le précipité sur un filtre avec de l'eau. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, mettez-le dans un creuset, & poussez-le au feu jusqu'à ce qu'il soit devenu vert. Il faut ensuite le laver à plusieurs reprises.

165. On trouve une autre recette dans la nouvelle Encyclopédie (1); mais ce seroit du tems perdu que de la rapporter. On y fait entrer un mêlange de chaux de cuivre & d'arsenic. Rien de plus absurde, puisque tout le monde sait que l'arsenic blanchit le cuivre & toutes les chaux qu'il peut fournir. Qu'on juge du vert qui peut résulter d'une pareille combinaison !

166. Du reste, quoique le vert, dans la Peinture, ne se compose que par le mêlange du jaune & du bleu, comme dans la teinture, on peut composer une laque verte de la même manière que l'on compose les autres, mais en employant les bayes mûres du noirprun. Elles

(1) Encyclop. méthod. *verb.* couleurs.

ſont en maturité vers le mois d'octobre. Il ſuffit de les écraſer, de les faire bouillir, de paſſer la décoction ſur un linge, ou mieux encore au travers d'un tamis de crin, d'y jetter une diſſolution d'alun de Rome, enſuite un peu de craye ou dos de ſêche, la liqueur, rouge d'abord, devient, ſur le champ, d'un beau verd. On peut la faire évaporer ſur un feu très-doux, pour la réduire en forme d'extrait.

167. Ces ſortes de compoſitions, tirées des bayes des plantes, ſont bonnes ſur-tout pour le lavis, à cauſe de leur tranſparence. L'extrait dont nous venons de parler eſt ce qu'on nomme le *vert de veſſie*. La plupart des fabricans qui le compoſent y joignent un peu de chaux vive; cette méthode ne vaut rien, la chaux le jaunit & l'altère. Elle eſt abſolument inutile. On peut

garder la même décoction en liqueur. Elle donne un beau vert pour le lavis, & se conserve très-bien dans des bouteilles bouchées.

168. On tire aussi des pétales bleues de l'Iris, une fécule verte; mais elle est bien inférieure à la précédente. Les bayes de l'Hyéble, traitées comme celles du noirprun, donnent de même une liqueur violette, mais que l'addition de l'alun rend bleue. Celles de ronce ou mûres de haye, bouillies avec de l'alun, donnent une belle couleur purpurine. Beaucoup d'autres bayes de plantes, au moyen de la décoction avec l'alun, peuvent fournir de même pour le lavis des sucs colorés. Telles sont les groseilles, les framboïses, les cerises noires, les pellicules des bayes de cassis, mûres en juin; les graines de garence, mûres en novembre, les

fruits du mûrier noir, mûres en août, les bayes de phitolaca, sorte de morelle de Virginie, mûres en octobre; celles de sureau, mûres dans le même tems, sans compter les décoctions de bois de Brésil ou de Fernambouc & de celui de Campêche. La gomme-gutte seule avec un peu d'eau, fournit le jaune ainsi que la pierre de fiel, on peut le tirer aussi de la plûpart des plantes que nous avons indiquées sous le n°. 97. Le carmin donne le cramoisi, mais il faut le broyer avec une légère dissolution de gomme arabique. Le bleu de Prusse ou la décoction d'un peu d'indigo, réduit en poudre avec de l'alun, donne du bleu; le verdet, la couleur d'eau; la décoction des racines de tormentille, une couleur fauve, & du noir, si l'on y joint du vitriol de mars; le bistre bien broyé donne

le brun; l'encre de la Chine, le noir.

169. Si l'on veut avoir, pour le lavis, une teinture d'or, il ſuffit d'en froiſſer dans un verre deux ou trois feuilles, avec un peu de diſſolution de gomme arabique & de l'y réduire en poudre impalpable. C'eſt ce qu'on nomme de l'or en coquille.

170. On peut mettre tous les ſucs colorans dont nous venons de parler en tablettes, en y joignant, lorſqu'on les fait bouillir, un peu de colle de poiſſon. La colle, en ſêchant dans des moules de carte, qu'il faut oindre auparavant de beurre ou de graiſſe, leur donnera la conſiſtance de l'encre de la Chine, qui ſe fait de la même manière avec de l'extrait de réglisſe &

du noir de charbon, réduits en bouillie par la molette.

171. Quant à l'encre ordinaire, elle eſt d'un ſi grand uſage, qu'on en trouve partout. Mais elle eſt preſque toujours médiocre, & beaucoup de gens m'ont paru déſirer d'en connoître la compoſition. Voici le moyen d'en avoir de très-bonne. Faites bouillir une heure dans deux pintes d'eau, vingt-quatre noix de galle concaſſées. Enſuite faites calciner en blancheur ſur une pelle de fer, deux onces de couperoſe verte. Ajoutez-y, gros comme une ceriſe, de gomme arabique; & laiſſez la liqueur au grand air cinq ou ſix jours, pendant leſquels vous la remuerez quelquefois avec un bâton. L'air embellit tous les noirs. Il eſt inutile d'y mettre du bois de Bréſil ou de Campêche. Vous pourrez la

transvaser ensuite. Ce procédé fort simple réussit très-bien.

Nous allons maintenant parler des pastels violets.

ARTICLE VI.

Des Crayons violets.

172. LE violet, dans la Peinture n'est point, non plus que le vert, une couleur simple quoique principale. On le compose d'un mêlange de laque & de bleu de Prusse bien lavés qu'on fait broyer ensemble avec un peu d'eau. Les proportions sont arbitraires. Le carmin donne un violet plus profond que la laque. Mais on ne l'employe que dans des ouvrages importans.

173. Voici la composition d'une

laque violette fort belle, & qui se soutient assez bien.

Mettez sur le feu deux pintes d'eau filtrée. Il faut que le pot soit assez grand pour n'être plein qu'aux trois quarts. Jettez dedans une petite poignée de bois de Fernambouc en poudre avec moitié moins d'écorce tirée de jeunes branches de bouleau. Faites bouillir une demi-heure, & passez au travers d'un linge. Remettez la décoction devant le feu. Joignez-y gros comme une noix d'alun de Rome, avec le double de couperose blanche, l'un & l'autre en petits morceaux. Après quelques instans, ôtez le pot du feu. Jettez-y du sel de tartre rouge ou blanc, mais en poudre & d'une mesure à-peu-près égale à celle de la couperose & de l'alun. Filtrez de la même manière qu'on filtre le petit lait. Couvrez le filtre pour le garantir de la poussière. Quand

l'eau ſera paſſée au travers du filtre, verſez deſſus, à côté de la fécule, de l'eau chaude pour diſſoudre les ſels. On ne doit pas craindre d'employer trop de lavage. Le peu de matière colorante qu'il emporte & qui n'étoit pas fixée, n'auroit ſervi qu'à rendre cette laque moins ſolide. Elle ſera plus violette, approchant de la couleur de la penſée, en la compoſant de la même manière avec partie à-peu-près égale de bois de Campêche & de Fernambouc, l'un & l'autre en poudre. Elle ſera plus cramoiſie au contraire, & tirant ſur la couleur du rubis ou de l'amaranthe, ſi l'on ſupprime le campêche & qu'on ſubſtitue à la couperoſe blanche, l'équivalent d'une diſſolution d'étain dans l'eau régale, (n°. 93).

174. On conçoit ſans doute, que les doſes que nous avons indiquées

dans cet article & les précédens, ſont relatives à des opérations en petit. On doit ſe régler ſur les mêmes proportions pour des quantités plus conſidérables.

175. Ces laques violettes peuvent ſervir à l'huile comme les autres & ſur-tout pour glacer les violets qu'on auroit compoſés de rouge & de bleu. Mais, en ce cas, il faut tenir ceux-ci plus clairs quon n'auroit fait.

Nous avons parlé ci-deſſus, n°. 125, du pourpre de Caſſius.

Paſſons aux paſtels de couleur brune.

ARTICLE VII.

Des Crayons bruns.

176. LES paſtels compoſés avec la terre d'ombre, ſont de couleur brune. Mais ils ne ſont point friables, ſi l'on n'a eu la précaution de la calciner. Il ſuffit pour cela de la mettre un quart-d'heure ſous la braiſe quand elle eſt en maſſe, & ſur une pelle de fer quand elle eſt en poudre. Il vaut mieux la prendre en maſſe, autant qu'il eſt poſſible, parce qu'elle eſt moins mêlée de matières étrangères. Sa couleur de tabac ou de feuille ſêche devient un peu plus rougeâtre au feu. Dès qu'elle eſt calcinée, on peut la mettre, avec un peu d'eau, ſur le porphire. Après avoir été ſuffiſamment broyée, elle fournira de bons

crayons d'un fauve ou brun rougeâtre obscur, un peu compactes & gras. Mais il vaut encore mieux plonger dans un vase, plein d'eau froide, la terre d'ombre encore toute brûlante. Il est vrai qu'elle en deviendra plus dure & plus difficile à broyer. Mais une fois bien porphirisée, les crayons seront encore plus friables qu'ils ne l'auroient été. C'est le seul moyen que j'aie trouvé de réduire cette substance extrêmement rebelle au pastel, sans le secours de l'esptit de vin.

177. La terre de Cologne qui donne également des pastels bruns est encore plus intraitable. Il faut la calciner long-tems sur la braise dans une cuiller de fer ou dans un creuset. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aéré, pour l'y

laiſſer brûler, juſqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphiriſer long-tems avec de l'eau claire. On la jettera ſur le filtre pour l'arroſer abondamment. Par ce moyen la terre de Cologne donnera des crayons d'un brun noir olivâtre. Il ſeroit impoſſible d'en rien faire ſans l'avoir bien torréfiée.

178. Dans la Peinture à l'huile on s'eſt toujours plaint de la terre d'ombre, elle s'écaille, elle change, elle attire même les teintes voiſines. On ſe plaint également que la terre de Cologne s'affoiblit. Mais au paſtel rien de tout cela ne peut arriver, parce que ces matières ont paſſé par le feu. Quel changement peuvent éprouver des ſubſtances échappées à la voracité de cet élément, ſi l'on excepte quelques chaux métal-

liques promptes à se revivifier aux émanations du principe inflammable ? C'est même ici le lieu de répéter, puisque l'occasion s'en présente, (car je suis obligé d'insister là-dessus), que, quand on aura soin dans la Peinture à l'huile de bien purifier les couleurs, soit par l'eau, soit par le feu, suivant la nature des différentes substances, comme nous venons de l'expliquer, on n'éprouvera pas ces sortes d'inconvéniens.

179. On aura pareillement des couleurs fauves ou brunes, bien intenses, avec l'éthiops martial & le safran de mars. Il faut les bien dépouiller de toute la limaille de fer qui ne se seroit pas convertie en chaux, & les traiter, en un mot, comme l'ochre jaune, (n°. 82.) On a vu ci-dessus, (n°. 109.) qu'on les rend, par la calcination, d'un

rouge ſanguinolant. Ces deux ſubſtances, à l'huile, quand elles ne ſont pas calcinées, ſont preſque noires, ſur-tout la première.

180. Il y a depuis quelques années, dans le commerce, des préparations connues ſous le nom de ſtil de grain brun. Nous en avons déjà dit quelque choſe, (n°. 91). Ce ſont, la plûpart, des décoctions de graine d'Avignon réduites en conſiſtance d'extrait avec beaucoup de ſel de tartre & d'alun. Quelquefois on employe le ſuc d'autres plantes avec les mêmes ſels & de la craye. Les fabricans ont là-deſſus chacun leur petit ſecret, puiſque chez les marchands de couleurs, toutes ces préparations-là différent les unes des autres. Elles ſont, chez ceux-ci, couleur de noiſette, chez ceux-là, couleur de canelle, & chez d'autres

enfin couleur de carmélite, ou même d'un fauve plus obscur & plus brun. Souvent, ce n'est que du bistre, comme nous l'avons dit, (n°. 91); ou même un simple mêlange de terre d'ombre & de stil de grain jaune. Il semble que les professions dont le mobile unique est l'intérêt, & qui n'ont pas d'autre aliment, soient toujours prêtes à s'avilir par le mensonge & la fraude.

181. Voici quelques-unes des plantes les plus communes avec lesquelles on peut, à-coup-sûr, composer des stils de grain bruns. Les fabricans se fixeront à celles dont les décoctions, réduites en forme d'extrait, auront le mieux rempli leurs vues.

L'écorce des branches du noyer commun & de celles du noyer noir de Virginie.

Le brou de noix, frais.

Le bois de tous les pommiers ſauvages ou francs.

Celui du mûrier noir. Celui du meriſier.

L'écorce du bois de Néflier; celles du Cornouiller & du Cormier.

Les branches & l'écorce du marronier d'Inde. Celles de l'aune noir; celles du hêtre.

Celles de l'arbre aux Anemones, & celles de l'aliſier des bois.

Celles du lilas; du jaſmin commun.

Les tiges & feuilles de la reine des prés, & celles de la grande ortie.

La paille du blé ſarraſin.

Le mélampire ou blé de vache, toute la plante, ainſi que l'argentine.

Le ſon du millet noir, ou ſorgho.

Les racines de Biſtorte; celles de la Tormentille, &c.

La tige & feuilles de la salicaire, & celles de la lavande.

182. Le suc de toutes ces plantes, à laquelle que ce soit qu'on donne la préférence, réduit en extrait avec de l'alun, ou mieux encore de l'étain dissous par l'esprit de nitre, (n°. 93), donnera de très-bon stil de grain brun. Mais il convient, quelques momens après avoir mis ces sels dans la décoction, d'y joindre, par intervales, de la craye ou toute autre substance calcaire réduite en poudre, afin de neutraliser l'acide; on doit bien écumer en même tems, pour l'enlever autant qu'il est possible. Il faut cesser de mettre de la craye aussitôt qu'elle ne produit plus d'écume.

183. Ces sortes d'extraits ne gâteront point les autres couleurs

dans la Peinture à l'huile. On ne doit néanmoins en faire usage qu'avec réserve & jamais dans les carnations. Les sucs colorans de toutes les plantes, quelques moyens qu'on prenne pour les assurer, perdent plus ou moins avec le tems. A plus forte raison doit-on proscrire toute couleur dont on ne connoît, ni la nature, ni la composition. Qui peut s'assurer, à moins de se jetter dans l'embarras d'en faire l'analyse, qu'elle n'ont pas pour base, comme dans la teinture, du vitriol de cuivre, ou quelqu'autre base encore plus détestable & qui dévore le colorant? Du moins est-on bien assuré que ces compositions retiennent opiniâtrement beaucoup de sels & qu'il ne seroit pas aisé de les en dépouiller. Qu'elles restent donc ensevelies chez les fabricans avec leur secret. La durée d'une étoffe a des bornes, &, pourvu que la

leur se soutienne aussi long-tems que le tissu même, on n'en demande pas davantage. Mais la Peinture, c'est autre chose.

184. Après tout, quel est l'artiste qui n'a pas des intervales de loisir pendant lesquels il peut, sans embarras, & par amusement, composer lui-même un stil de grain brun? Chacun, par exemple, a sous la main quelques-uns de ces gros balais, composés de branches de bouleau dont on se sert pour nettoyer les basse-cours. Il suffit d'en ratisser l'écorce, de la faire bouillir avec de l'alun, ou plutôt avec la dissolution d'étain, (n°. 93), comme nous venons de l'expliquer, & de réduire ensuite la décoction sur la cendre chaude en forme d'extrait. Cette espèce de laque mauredoré sera très-bonne &

même très-solide, pourvu qu'on en ôte les sels.

185. Je dois observer, en terminant cet article, que l'on trouve aussi, pour le pastel, des crayons très-bruns d'une espèce particulière, & qui se vendent quatre francs la pièce. Quelques Peintres en font usage pour jetter des tons vigoureux dans leurs tableaux. En touchant ces sortes de crayons, je crus m'appercevoir que c'étoit, en grande partie, du noir de fumée, & le fabricant m'avoua qu'en effet c'étoit un mélange de noir de fumée, préparé d'une façon particulière, & de carmin. C'en est assez pour qu'on doive juger qu'il faut absolument s'en abstenir. Il y a tout lieu de croire que les Peintres qui les employent ne s'en doutent pas; car il n'en est sûrement pas un seul qui

qui ne sâche que la suye, le noir de fumée, & toutes les préparations qu'on peut en faire, telles que le bistre, doivent être laissées aux *Peintureurs* & ne sont bonnes que pour enfumer un tableau.

186. Les ochres de fer naturelles ou calcinées peuvent suppléer à de pareilles compositions, lorsqu'on les broye avec du noir, pour en composer des couleurs brunes, & ceci peut s'appliquer à tous les genres de peinture.

Cette observation nous avertit que nous avons à parler des crayons noirs, après quoi nous dirons un mot de ces sortes de mêlanges.

ARTICLE VIII.

Des Crayons noirs.

187. ON peut les compoſer de noir d'ivoire, ou de charbon de bois, ou de l'un & de l'autre mêlés enſemble.

188. Le noir d'ivoire a beaucoup d'intenſité. La couleur en eſt veloutée. Mais il eſt preſque toujours dur, pierreux, ſi l'on n'a la précaution de le traiter comme le bleu de Pruſſe. Il faut donc commencer par le bien porphiriſer & le laver enſuite dans une très-grande quantité d'eau bouillante. Le lendemain, lorſque l'eau ſe ſera bien éclaircie, on la verſera, comme inutile, ſans agiter le vaſe,

on fera de nouveau porphiriſer le ſédiment qu'on laiſſera ſêcher ſur un filtre de toile ou de papier, juſqu'à ce qu'il ait aſſez de conſiſtance pour pouvoir être roulé ſur du papier lombard & mis en crayons.

189. Rien de tout cela n'eſt néceſſaire pour le noir de charbon, pourvû que le bois n'ait pas été brûlé dans un creuſet couvert, mais à feu nud. C'eſt dans l'eau qu'il faut l'éteindre quand il eſt bien embrâſé. Ce noir a moins de profondeur & moins d'intenſité que l'autre : mais, comme il eſt extrêmement friable, après avoir été bien porphiriſé, ce qui d'abord eſt un peu difficile, on peut le mêler avec le noir d'ivoire ou même l'employer ſeul. Les charbons de bois de chêne éteints dans l'eau, donnent d'excellens crayons, ainſi

que ceux des ceps de vigne, de charme & d'ormeau. Ceux des bois mols, comme le peuplier, le saule, sont trop tendres employés seuls, mais ils font très-bien, mêlés avec le brun-rouge, le carmin, le cinabre, la terre d'ombre ou le bleu, pour faire des bruns de différentes nuances.

190. Les noirs dont nous venons de parler paroissent, aux yeux de ceux qui ne savent pas en tirer parti, moins veloutés que le noir de fumée. Les élèves du Cortone accusoient les matières de ce qu'elles ne faisoient pas, sous leurs pinceaux, le même effet que sous celui de leur maître.

Ne vous servez jamais dans la Peinture à l'huile de noir d'Allemagne ou de Cologne, ni de celui d'Imprimeur. C'est avec ce dernier

que Raphaël a gâté ſes couleurs (1).

191. Au reſte, il ſe trouve des crayons noirs qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui ſervent dans la Peinture au paſtel. Les uns ſont des eſpèces de pierres, connues ſous le nom d'ampélite, ſorte de ſchiſte produit par une argile, mêlée de beaucoup de limon. Les deſſinateurs s'en ſervent aſſez communément de la même manière que de la ſanguine. Les autres ſont de la molybdéne, ſorte de talc noirâtre & luiſant qu'on appelle improprement mine de plomb. Ces crayons-ci tracent des traits fins & déliés, & quelquefois tiennent lieu, pour le moment, d'encre & de plume. Quelques graveurs s'en ſervent auſſi pour deſſiner.

(1) Richardſon tom. 2.

ARTICLE IX.

Résumé du Chapitre III.

192. TELLES sont les manipulations au moyen desquelles on peut tirer des crayons en pastel des différentes substances colorées en état d'en fournir. Je n'ai point trouvé de moyens plus sûrs & moins embarrassants que l'eau, pour celles que l'art a préparées, & que le feu pour celles que la nature a produites. C'est, en dernière analyse, le résultat des articles qui précèdent. Il revient à-peu-près, mais avec moins de déchet, au procédé qu'employent les Peintres Flamans. Ils ne prennent que la crême des couleurs après les avoir délayées & noyées dans une grande

quantité d'eau. Les autres obſervations roulent ſur des recherches analogues aux beſoins de la Peinture, & principalement de la Peinture à l'huile. On ſait qu'il lui manque des couleurs capitales. Je ne m'étois point engagé de traiter cette matière dans toute ſon étendue. Mais j'ai tâché d'aller au-delà du plan que j'avois embraſſé. Je crois même en avoir dit aſſez pour que le talent n'ait plus à ſe plaindre de l'infidélité des couleurs. Il ne lui reſtera qu'à ſe développer dans des ſujets dont le choix puiſſe faire rechercher ſes ouvrages. Il ne ſuffit pas pour cela, de ſe traîner ſur les pas de ceux qui nous ont précédés. Comme en littérature les productions originales font éclore beaucoup de copies, on voit de même en peinture d'inſipides imitateurs. Il faut être ſoi ; laiſſer aller ſon génie vers ſa pente naturelle. En

quittant l'école il ſeroit bon d'en laiſſer les opinions à la porte. La Peinture eſt encore ce qu'étoit la littérature au tems des ſavans en *us* (1). On ne connoît que les Grecs & les Romains, on diroit qu'ils ſont tout l'Univers; que l'héroïſme & les grâces abhorrent tout autre coſtume que le leur. Je ne ſaurois trop le répéter, étudions les Anciens pour nous tenir toujours près de la nature, mais ne craignons pas d'étendre la carrière, & de mettre ſous les yeux des nations, un ſpectacle qui ſoit à leur portée & les rappelle à elles-même (2). Les grands Écrivains ſont les légiſlateurs des Empires

(1) *Hodie que manent veſtigia ruris.*

(2) *Nec minimum meruere decus ; veſtigia græca,*
Auſi deſerere, & celebrare domeſtica facta.

HOR.

par les grandes vérités qu'ils répandent. Ainsi les Peintres seront à leur tour les bienfaiteurs de leur patrie, s'ils savent l'intéresser à leurs compositions, & lui montrer le chemin de l'honneur dans l'exemple de ses propres vertus (1). De tout tems, & chez toutes les nations, l'amour des richesses est le mobile universel. Mais cette passion retrécit l'ame, l'avilit (2); son ascendant ne peut être balancé que par l'amour de la gloire. Or, quel moyen plus puissant pour faire naître l'amour de la gloire, que l'attrait des monumens érigés à la vertu. La postérité ne recherche point les images des hommes corrompus & flétris.

---

(1) *Quid virtus, quid sapientia poscit utile proposuit nobis exemplar.* HOR.

(2) *Turpi fregerunt sœcula luxu, divitiæ molles.* JUVEN.

Ce sujet est vaste & nous méneroit loin. Revenons.

193. Les mêmes recherches sont communes à la Peinture au pastel, quoiqu'elle ait moins de besoins, & peuvent augmenter ses richesses. Il ne seroit pas impossible qu'il y eût d'autres expédiens que ceux que j'indique pour composer des crayons & rendre les substances traitables, indépendamment de celui de l'esprit de vin. Mais, à coup-sûr, il n'en est pas de plus simple à cet égard, ni même de plus certain pour assurer les couleurs, que ceux que j'ai proposés, & je crois n'avoir omis rien d'essentiel, quoique je n'aie pas eu le moindre secours & n'aie trouvé dans les Auteurs aucune espèce de notion (1). Peut-être suis-je entré

(1) M. de Piles, dans ses élémens de Pein-

dans des détails minutieux. Mais ils étoient nécessaires pour applanir les difficultés à ceux qui veulent essayer leurs forces, difficultés qui souvent découragent des talens heureux. Si les Auteurs de l'Encyclopédie, si les Académies des Sciences ne dédaignent pas de s'occuper de la pratique des Arts & Métiers, je ne dis pas les plus vils, car il n'y a de vil que l'intrigue ou l'inutilité, je n'ai pas dû rougir de considérer le plus aimable de tous les arts, la Peinture, dans ses rapports avec la physique, afin que le talent ne soit pas dégradé par la matière.

194. Au reste, il y a des amateurs à qui les soins & les préparations dont je viens de parler, pour-

---

ture, dit bien quelque chose du pastel, mais ce qu'il en dit n'apprend rien.

roient ne plaire pas, quoiqu'on pût les regarder comme un amuſement ſemblable à ceux que procurent les exercices du corps. Ils pourroient aujourd'hui réparer une ſubſtance, demain l'autre, & faire enſuite porphiriſer toutes leurs préparations. En tout cas, ils trouveront à Paris, chez les marchands de couleurs, & dans les Provinces, chez les marchands d'eſtampes, des crayons tout préparés. On en apporte de Francfort, d'Ausbourg, de Nuremberg, qui ſont très-durs. Quelques perſonnes vantent ceux qui ſe fabriquent à Lauſaune ſuivant les procédés d'un nommé Stoupan, qui n'eſt plus. Ils ſont d'une forme très-régulière, & d'un coup-d'œil fort net. Mais un Artiſte, jaloux d'obtenir, avec le ſuffrage de ſes contemporains, ceux de la poſtérité, peut-il ſe repoſer ſur autrui du choix des ma-

tières, lorsque les mêlanges qui les déguisent ne permettent pas de les reconnoître, qu'il ignore si l'on s'est donné la peine de les amener au degré de pureté convenable, & même si ceux qui les préparent se sont jamais doutés de la nécessité de le faire? Tous ceux qui peuvent en faire une certaine consommation, doivent d'ailleurs désirer de s'épargner cette dépense.

195. Quant aux personnes qui s'essayent & dont les ouvrages ne sont pas destinés à jouir d'une éternelle durée, il est très-indifférent que les substances ayent été préparées avec un soin particulier. Pourvû que les crayons soient friables, cela doit leur suffire, quand même il y auroit peu de choix dans les matières. Qu'importe pour elles; par exemple, que les teintes laqueuses soient composées de laque

ou de carmin, puiſqu'elles font aſſez long-tems le même effet? Elles peuvent, en un mot, employer ſans inconvénient les ſubſtances les moins précieuſes; &, s'il faut les traiter par le lavage, afin d'éviter la dépenſe de l'eſprit de vin, c'eſt moins pour les purifier que pour les rendre traitables.

Après avoir expoſé la manière de compoſer les crayons des couleurs capitales, ce qui fait l'objet principal, quant au matériel de ce genre de Peinture, nous allons expliquer, en très-peu de mots, celle de former les diverſes nuances qu'il faut y joindre.

CHAPITRE IV.

Des Crayons de diverſes teintes.

196. C'EST avec les couleurs principales dont nous venons de parler, que ſe compoſent toutes les nuances & teintes particulières; c'eſt-à-dire que celles-là ſont des couleurs ſimples, & celles-ci des couleurs compoſées. Par conſéquent nous préſuppoſons qu'on a lavé ſuffiſamment ou purifié les couleurs principales avant d'en compoſer les diverſes nuances dont nous allons faire mention. Nous nous bornerons à quelques exemples, pour abréger, en commençant par les réſultats du blanc avec les autres couleurs priſes dans l'ordre où nous les avons déjà ſuivies.

ARTICLE I.

Réſultat du mêlange du blanc avec les autres couleurs ſimples.

197. LA craye ou blanc de Troyes, mêlée avec le ſtil de grain jaune, donne des crayons de couleur ſoufre. Pour cet effet, on met avec un peu d'eau ſur le porphire, partie à-peu-près égale de l'un & de l'autre, on les broye juſqu'à ce que la combinaiſon ſoit complette, & le reſte, comme on l'a dit ci-deſſus, des couleurs principales.

198. Mêlée de même avec l'ochre jaune, la craye donne la couleur de chamois, & la couleur de chair avec l'ochre rouge.

199. En la broyant de la même

manière avec le cinabre, on aura des crayons de couleur de feu. La craye avec la laque produira la couleur de roſe.

200. Mêlée avec du bleu de Pruſſe elle donne le bleu de Ciel. Mais avec le bleu céleſte, (n°. 154), le bleu ſera plus doux.

201. En employant le vert, au lieu de bleu, la craye donnera le vert de pomme.

202. Avec le violet elle fera le gris de lin.

203. Mais avec la terre d'ombre elle produira des crayons d'une couleur fauve plus ou moins obſcure, ſuivant les proportions de l'une ou de l'autre.

204. La couleur de cendre ſera

le réſultat de la craye avec la terre de Cologne, bien calcinée.

205. En la mêlant avec du noir, on aura le gris. Tous les autres blancs qu'on employeroit au lieu de craye produiront les mêmes effets.

ARTICLE II.

Réſultats du mêlange du jaune avec les autres couleurs ſimples.

206. ON met ſur le porphire avec un peu d'eau, parties à-peu-près égales de jaune & de rouge. Avec ce mêlange on compoſe des crayons de couleur orangée.

207. Nous avons dit, n°. 159, que le jaune avec le bleu donne le vert.

208. Mêlé de même avec la terre d'ombre, il produit la couleur de bois, & celle de l'olive plus ou moins obscure, lorsqu'on le mêle avec la terre de Cologne ou le noir.

ARTICLE III.

Du mêlange du rouge avec les autres couleurs simples.

209. On vient de voir, en grande partie, quels sont les résultats de ce mêlange. Il suffira d'ajouter ici que le rouge avec les couleurs obscures, telles que la terre d'ombre ou le noir, donne des couleurs fauves ou brunes, plus ou moins approchantes du marron, suivant que la dose de l'un ou de l'autre domine. Par exemple, si

l'on mêle du cinabre avec du noir, on aura des crayons d'un brun rouge très-obscur.

ARTICLE IV.

Du mêlange de plusieurs couleurs principales.

210. INDÉPENDAMMENT des teintes que produisent deux différentes couleurs principales réunies, il se forme encore des couleurs particulières du mêlange de plusieurs couleurs principales, combinées ensemble suivant différentes proportions.

211. Ainsi l'on obtient la couleur d'ardoise par le mêlange du blanc avec du noir & du bleu.

212. Les mêmes ingrédiens

avec très-peu de laque, donnent la couleur d'acier.

213. Le gris de perle se compose avec du blanc, de l'ochre, un peu de noir & de bleu.

214. L'écarlate est plus simple, on l'obtient de deux parties de cinabre avec une partie de laque ordinaire.

215. Le cramoisi se compose, au contraire, de deux parties de laque sur une de cinabre. Le carmin donne seul le cramoisi. Mais on ne le prodigue pas.

216. Pour le pourpre, il faut une partie de bleu de Prusse & deux parties de laque. Nous avons déjà parlé du violet & du vert.

217. Au reste, on conçoit que

pour former des tons plus ou moins clairs des divers composés dont il s'agit, on n'a besoin que d'y mêler plus ou moins de blanc; &, pour en donner un dernier exemple, on fait du lilas en ajoutant au mêlange qui compose le violet, un peu de blanc. Et ce lilas sert pour les parties peintes en couleur violette qui doivent être plus éclairées, comme du noir & du bleu servent pour rembrunir la même couleur dans les parties ombrées.

218. Remarquez au surplus que toutes les couleurs s'éclaircissent à mesure que les crayons sèchent en sortant de dessus le porphire.

C'en est assez, & trop peut-être, sur cet objet. L'usage apprend ces choses-là. Quelques éclaircissemens même qu'on pût donner là-dessus, jamais on ne feroit un Artiste. Mais les personnes qui s'es-

ſayent ont beſoin de ſecours. C'eſt pour elles ſeules que nous ſommes entrés dans ce détail, & par la même raiſon, nous dirons un mot des carnations à cauſe de leur importance.

ARTICLE V.

Des Carnations.

219. LES paſtels pour les carnations doivent être traités avec ſoin.

220. Mettez ſur le porphire une certaine quantité de craye avec un peu d'ochre jaune & de cinabre, ou de carmin. Broyez bien le tout enſemble avec de l'eau claire, & formez-en des crayons que vous laiſſerez ſêcher à l'ombre, ſur de la craye pure ou du papier.

221. Les mêmes matières vous donneront une seconde teinte plus vive ou plus haute en couleur, en augmentant un peu les doses de l'ochre jaune & du cinabre, ou du carmin.

122. Composez la troisième sans ochre avec du blanc, du cinabre & du carmin pour les parties sanguines, les lèvres, la pomme des joues.

223. Moins de blanc fera la quatrième avec du brun-rouge & du carmin.

224. L'on peut avoir besoin d'une teinte plus rembrunie que cette dernière. Les mêmes ingrédiens avec une pointe de bleu de Prusse & d'ochre jaune la fourniront.

Voilà

Voilà pour les tons clairs.

225. Comme il faut des ombres dans un tableau, les tons clairs doivent être accompagnés de tons bruns. On compoſera donc ceux-ci d'un peu de blanc & d'ochre de rue avec du cinabre, du brun-rouge, du bleu de Pruſſe & quelquefois du noir, de manière que cette teinte ſoit un peu plus obſcure que la précédente. Il faut faire diverſes nuances de teintes brunes comme de teintes claires, en augmentant ou diminuant la doſe de quelques-unes des couleurs principales qui les produiſent, telles que le brun rouge, le carmin, le bleu, le noir, & même en ſupprimant le blanc, qu'on remplace par l'ochre jaune. L'uſage en apprendra là-deſſus plus qu'on n'en pourroit dire dans un long Chapitre. Il ſuffit de ces notions générales.

226. Il y a dans les tableaux de chaque Artiſte, une touche & des tons dominans qui font aſſez vîte reconnoître ſa manière. La teinte générale des ombres y contribue beaucoup. Chez les uns elle eſt bleuâtre, chez les autres elle eſt jaune, dans d'autres, rouge ou noire, chez ceux-là griſe ou violette, &c.

227. La chair dans l'ombre, paroît toujours un peu mêlée de toutes ces teintes-là. Par conſéquent le ton dominant des ombres doit participer de toutes ces nuances. En général les ombres doivent être d'un brun léger, mêlé de diverſes teintes rompues de brun-rouge, de carmin, de jaune & de bleu. Gardez-vous de voir la nature verte ou violette comme l'ont fait quelques Artiſtes. Il faut, à cet égard, ſe défier de ſes yeux, écouter

la critique, ou plutôt consulter avec la plus grande attention les tableaux du Guide, de l'Espagnolet, de Rubens, de la Hire, de Largillière, &c. (1) Comparer sa touche avec la leur, & juger à quelle distance on est encore de ce pinceau

---

(1) Il y a, sans doute, beaucoup de différence dans la manière de tous ces Peintres. Par exemple, l'Espagnolet employe des ombres très-fortes, mais nettes. Le Guide, au contraire, des ombres presque toujours tendres, ainsi que Vandyck. La Hire a pris le milieu. C'est un très-bon coloriste. Aucun Peintre, à cet égard, ne seroit au-dessus de Rembrandt, s'il n'eût pas affecté de chercher des effets singuliers. Rien de plus pur que ses carnations dans le clair, lorsqu'elles ne sont pas exagérées, mais tout le reste est ridicule Or, quoique leur manière soit très-différente, cela n'empêche pas qu'on ne puisse juger par comparaison des effets qu'on aura produit, sans même les avoir copiés, ou plutôt c'est par un heureux mélange de leur manière autant qu'elles peuvent sympathiser, qu'on peut, à l'exemple de Raoux, se faire un coloris d'une certaine magie, si l'on n'a pas le bonheur, comme le Corrége & Largilliere, de l'avoir reçu du Ciel.

pur & net, ferme & sûr qui les distingue. Voir ensuite combien le stile de tant d'autres est indécis, noyé, sans éclat, sans énergie. ainsi, pour que les figures se détachent de la toile, on aura soin de jetter dans les ombres même, à côté des parties saillantes, un coup de crayon vigoureux & fier, mais sans dureté. Ce crayon peut se composer d'une partie de brun-rouge, de bleu, de noir & de carmin.

La manière obscure & noire, dure & touchante, est celle que la plupart des Italiens estiment le plus. Elle sera la meilleure en effet, si vous en ôtez l'excès du noir & la dureté, c'est-à-dire s'il règne dans les touches même les plus sombres, une certaine transparence qu'on leur procure par des demi-teintes, sans quoi les ombres sont toujours pesantes.

228. Sur-tout on évitera de salir par des couleurs obscures, les touches qui doivent rester dans le clair. Elles ne doivent se mêler que par leurs extrémités, lorsqu'on les fond ensemble; & le meilleur moyen, c'est de les unir par des demi-teintes, sur-tout si l'on se propose de fixer le pastel.

229. On se gardera, par conséquent, de suivre la manière de ces Peintres qui composent leurs tons sur la toile même, en y brouillant leurs couleurs. Elles sont toujours un peu tourmentées & souvent ce ne sont que des barbouillages.

230. Ces demi-teintes participent donc des couleurs voisines, & se composent avec des couleurs de chair, (n°. 220 & suivans), où l'on fait entrer un peu plus de jaune, de bleu, de violet, suivant les

parties dont il s'agit ou ſuivant la nature des reflets qu'elles reçoivent. Ainſi, pour compoſer une demi-teinte, on conçoit qu'en mettant, avec un peu d'eau ſur le porphire du blanc, ou quelquefois ſeulement de l'ochre jaune, & du brun-rouge, du carmin, du bleu de Pruſſe ou du noir en plus ou moins grande quantité de chacun, l'on aura diverſes touches analogues aux touches voiſines. Encore un coup, c'eſt en étudiant les tableaux des grands maîtres, & ſur-tout la nature, qu'on peut acquérir là-deſſus des notions préciſes, & ſe perfectionner dans l'art de peindre, qu'il n'appartiendroit de traiter qu'au petit nombre d'Artiſtes qui ſe rapprochent des anciens, encore ne pourroient-ils enſeigner ces choſes-là que par l'exemple. Vainement répéteroient-ils ce qu'on trouve dans tant de livres; » qu'il

» faut graduer avec intelligence » les clairs & les ombres, & don- » ner à toutes les parties une belle » harmonie ». On entendra fort bien tout cela. Mais on n'en saura pas mieux comment on doit s'y prendre. C'est par l'usage, par le goût, par les comparaisons qu'on peut y parvenir.

Il y a pourtant sur cette matière quelques principes généraux dont on peut donner l'apperçu. Nous allons les parcourir dans le Chapitre qui suit, afin d'aider les jeunes talens éloignés des guides.

CHAPITRE V.

De la pratique de l'Art.

231. NOUS supposons qu'on veut entreprendre une tête, & qu'on a la connoissance du dessin; l'on prend un crayon quelconque d'une teinte légère; on esquisse avec, sur le canevas, le plus juste qu'il est possible, tous les traits du visage, en établissant par un trait de séparation, les masses d'ombre & de lumière. Ensuite on ébauche le blanc de l'œil droit de la figure avec un crayon d'un bleu verdâtre un peu sombre; puis celui du côté gauche: on ébauche de même l'iris avec un crayon plus brun. L'on appuye même un peu le petit doigt sur l'ouvrage, après avoir appliqué

le paſtel ſur le canevas pour l'y faire mieux adhérer. On s'eſſuie les doigts, on prend un autre crayon, couleur de chair, pour ébaucher les paupières ſupérieures qu'on ſépare du blanc des yeux par un coup de crayon brun; l'on trace les ſourcils, & le pli qui eſt au-deſſous, on y paſſe légèrement le doigt pour attendrir les touches; on ébauche de même le nez de la couleur de chair la plus analogue à celle de l'original : on met des teintes plus obſcures dans la maſſe des ombres qu'il produit; on parcourt de la ſorte chaque partie de la figure, effaçant avec un linge ce qu'on s'apperçoit qu'on a mal rendu, puis on revient à chacune en particulier, de manière que l'ouvrage, terminé par degrés, ſe finit, pour ainſi dire, à la fois. En un mot, on commence par deſſiner la figure avec du paſtel, comme on a

coutume de le faire avec la sanguine ou la pierre noire, ensuite on met des couleurs de chair, d'après le modèle, & suivant que les parties sont plus ou moins éclairées, observant que, dans l'ombre, les tons doivent participer du ton des mêmes parties qui sont dans le clair. Il faut même rompre & dégrader les teintes à mesure qu'on approche de celles qui doivent fuir, sans cependant les noyer au point que les contours ne paroissent pas terminés. L'œil du spectateur doit faire le tour de la figure (1), & l'on y réussira, si les contours sont coulans, s'ils ne sont ni durs ou trop prononcés, ni noyés ou trop indécis.

---

(1) *Caput, crus & pedès eminent, & extrà tabulam vivantur*, disoit Pline, en parlant d'un ancien tableau qui faisoit illusion.

232. Dans le portrait il faut s'attacher sur-tout à bien rendre le nez : on peut être sûr que le portrait ressemblera toujours dès que cette partie du visage sera parfaitement saisie. Ce n'est peut-être pas l'opinion générale ; mais il est certain qu'on a quelquefois changé tous les traits d'un portrait bien ressemblant, sans toucher au nez, & que ceux qui connoissoient l'original le nommoient sur le champ, malgré la différence qu'il y avoit dans les autres parties (1). La raison de cela se présente d'elle-même. C'est au centre du visage que se porte habituellement l'œil du spectateur. C'est donc cette partie dont l'image le ramène au

(1) Il y a long-tems que j'avois fait cette observation. Mais je viens de m'appercevoir que d'autres l'ont faite avant moi, comme on peut le remarquer dans le *Cours de Peinture*, par M. de Piles, pag. 266.

ſouvenir de l'original. Je ne prétends pas pour cela qu'on doive négliger les autres parties : je dis qu'il n'en faut négliger aucune, & moins encore celle-là.

233. Mais avant tout, il faut placer la tête dans une attitude aiſée. Quoi de plus abſurde qu'une figure dont le corps & les yeux ſont tournés vers la droite, pendant que la tête eſt tournée à gauche ! C'eſt une contorſion. Rien pourtant de plus ordinaire dans les portraits, comme ſi la tête n'alloit pas naturellement du côté vers lequel les yeux ſe portent. En prenant le parti de la deſſiner un peu panchée en arrière & le corps en avant, mais d'une manière à peine ſenſible (1), on ſera ſûr de lui

(1) *Ars illa ſumma eſt, ne ars eſſe videatur.* Quintil.

donner de la grâce (1), & dès qu'elle aura de la grâce, quelque peu touchante que soit d'ailleurs la physionomie, elle plaira par l'effet du charme qui naît de l'imitation.

. . . . . Point de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

234. Ce que je dis là regarde les portraits de femme. Il ne seroit guères moins ridicule de peindre un homme dans cette apparence de molleſſe ou de négligence, que

(1) Cette attitude peut suppléer au sourire. Au reste, les Artistes Anglois se récrient sur ce que nos portraits de femme ont le sourire sur les lèvres. Il n'y a qu'à leur donner l'air triste & lugubre de l'ennui; comme si la gaieté n'étoit pas l'appanage de la nation Françoise. Elle est d'ailleurs celui de l'innocence. Les Anglois sont les détracteurs de tout ce qui n'est pas eux. *Oderunt hilarem tristes.* Hor. Qu'ils suivent leur régime, & quoiqu'ils en disent, que *l'eau, la diète, l'exercice & la gaieté* soient toujours le nôtre.

de repréſenter un Roi, la tête roide & le poing ſur la hanche, comme une habitante de la halle, gourmandant ſa voiſine. Cette noble idée s'eſt pourtant répétée cent fois. Il n'y manque plus que de l'entourer d'eſclaves gémiſſans. Qui reconnoîtra jamais deux Rois magnanimes dans les ſtatues du Pont-Neuf & de la Place des Victoires, en voyant à leurs pieds des malheureux chargés de chaînes, & dont la douleur nous perce l'ame (1)? Le véritable attribut des Rois eſt le bonheur de tout ce qui tombe ſous leur empire, & quiconque voit autre choſe qu'un père dans ſon Roi, n'eſt qu'un vil

(1) L'antiquité ne nous offre rien qu'on puiſſe mettre au-deſſus des deux vieillards enchaînés à la Place des Victoires. Mais ces eſclaves ſe concilient mal avec le ſuperbe titre, *viro immortali*. Ce n'eſt pas en faiſant des eſclaves que les Rois vont à l'*immortalité*.

corrupteur fait pour être enchaîné lui-même à la place de ces vains simulachres.

235. Ce n'eſt pas que ces ſortes de tableaux ne ſoient ſuſceptibles d'ornements allégoriques. Mais il ne faut pas que l'acceſſoire domine ſur le principal, comme on le voit dans certaines compoſitions. Encore eſt-ce dans la région de l'air ſeulement que les figures allégoriques doivent paroître. Auſſi faut-il les toucher ſi légèrement, qu'elles ſoient, pour ainſi dire, aériennes & tranſparentes.

236. Quant aux ſujets purement allégoriques, ils doivent être ſimples comme les Fables d'Eſope & leur ſens également facile à ſaiſir. Toute compoſition qu'il n'eſt pas aiſé de deviner, ne mérite pas même d'être étudiée. Il faut la

reléguer dans la classe des logogryphes & des énigmes. Veut-on montrer, par exemple, qu'on ne peut trop veiller sur soi-même contre les surprises de l'amour ? On verra la vertu languissamment couchée sur un tapis de verdure, au bord d'un ruisseau qui vient se précipiter & se perdre sur le devant, dans des gouffres & des rochers. L'amour, un masque à la main, voltige au-dessus de sa tête parmi les feuillages, & répand des pavots assoupissants. La vigilance & les symboles (1) qui la caractérisent, dorment auprès d'elle. A ses pieds un satyre détache à la dérobée une lionne enchaînée à la pierre quarrée (2), pendant qu'un autre satyre soulève adroitement

(1) Un coq, un chien.

(2) On sait qu'il y a toujours une pareille pierre aux pieds de la vertu personnifiée.

les voiles légers qui couvrent ſes charmes, & qu'un vautour ſaiſit une colombe dans ſes mains. Le ciel ſe couvre & devient orageux. Sur le côté, la ſtatue de Minerve eſt mutilée, & les amours briſent ſon égide & ſon caſque. On voit dans l'éloignement les ruines d'un temple conſumé par les flammes, &c. (1).

Ce genre, trop peu connu, tient beaucoup à celui de la Fable & des Métamorphoſes. Il n'obtiendroit sûrement pas moins de ſuffrages.

237. On ne doit pareillement choiſir dans celui de la Fable que des ſujets d'une moralité frappante. Que fait au genre humain

(1) Un de nos Artiſtes les plus eſtimés, (M Greuze) travaille en ce moment-même un ſujet ſemblable, nous ne nous ſommes point rencontrés dans la compoſition.

l'image cent fois répétée de Ganimède, ravi par l'aigle de Jupiter, d'Orithye, enlevée par Borée; de la marche triomphante de Bacchus? Mais la perfidie de Laomédon, la ſtupide avarice de Mydas, la vanité puérile de Narciſſe, l'orgueil & l'ambition du fils de Clymène, l'aviliſſement d'Hercule, qui prend une quenouille par foibleſſe pour Omphale, offriront, ſous les pinceaux d'un Artiſte intelligent, d'utiles leçons. Que ſeroient les jeux du théâtre, que ſeroit l'hiſtoire elle-même, s'il n'en réſultoit quelque moralité? Le plus ſuperbe ouvrage de Peinture ne ſera jamais, ſans cela, qu'un parterre où les fleurs ne ſervent qu'au plaiſir des yeux, & ce qui ne plaît qu'aux yeux n'intéreſſe pas long-tems. En un mot, ſi l'on éprouve une ſenſation douce à la vue d'une compoſition recomman-

dable par la correction du dessin, par la grâce des airs de tête, par la vérité de l'expression, par la fraîcheur du coloris, d'un autre côté la découverte du sens moral qu'elle renferme, donne encore plus de plaisir à l'esprit que toutes ces qualités-là n'en donnent aux yeux. *Utile dulci.*

238. Le genre de l'histoire n'exige pas une imagination si poétique. Mais c'est-là que peut se déployer toute l'énergie d'un grand caractère, que la composition moins pleine de feu que de sagesse, prend un style mâle; c'est là que les draperies doivent être riches, les fabriques nobles. Il faut sur-tout, que le sujet soit intéressant, tel qu'en fournissent les époques du règne de Louis IX, de Charles V, de Charles VII, de Louis XII, &c. Quoi? parmi tant de traits dignes

d'être conservés, parmi ceux même qui se passent sous nos yeux, aucun ne peut enflammer le génie d'un Artiste! C'est en vain que les feuilles publiques les célèbrent, que les sociétés patriotiques leur décernent des prix honorables! Les Peintres sont de glace; le siége de Troye est à leurs yeux plus mémorable que le siége d'Orléans, & jamais l'assemblée des François, dans la ville de Tours, pour peser les intérêts de l'État, ne sera comparable à celle où les Capitaines Grecs vont disposer des armes d'Achille (1)? Hé! comment ne voyent-ils pas qu'ils pourroient compter autant de suffrages qu'ils auroient de spectateurs, s'ils entroient dans le génie de leur siècle & devenoient Peintres-Ci-

(1) *Non hoc ista sibi tempus spectacula posci:*

toyens. La gloire nationale, ainſi que le bonheur public, ſont un patrimoine commun pour lequel chacun doit travailler puiſqu'il le partage.

Codrus & Curtius ſe ſont immolés pour le bien public. La France a ſes Codrus & ſes Curtius, & du moins l'hiſtoire ne laiſſe pas de doute ſur la réalité du ſacrifice d'un Carcado, d'un Devins, d'un d'Aſſas & de tant d'autres.

Le fameux combat de ce Renaud de Bréham ſous Louis IX (1), la courageuſe fermeté de ce Charles VII, qui, deshérité par un père en démence & par une mère dénaturée, en appelle au Ciel & à ſon épée; la juſtice de ce Philippe de

(1) Il fut attaqué dans ſon jardin par cinq Anglois. Un Prêtre & ſon domeſtique vinrent à ſon ſecours. Ils tuèrent trois des aſſaillans, & forcèrent les deux autres à prendre la fuite.

Bourgogne, qui force un Miniſtre prévaricateur à réparer l'outrage qu'il a fait à l'innocence (1), les tranſports de la nation décernant à Louis XII, avec des larmes de joye, le beau titre de *Père du Peuple*, au milieu de l'aſſemblée des Etats, la tendre humanité de ce Henri qui, pendant qu'il aſſiége Paris, en nourrit les habitans que la famine dévore, & tant d'autres traits ſublimes ne ſont-ils pas auſſi propres à développer les talens de l'Artiſte que tout ce que l'antiquité nous offre de plus remarquable chez les Grecs & les Romains.

---

(1) Ce Miniſtre, appellé Rhinſaud, pour s'aſſurer la conquête de Saphira, s'étoit défait de ſon mari. Le Duc de Bourgogne, après l'avoir obligé de lui faire une donation de ſes biens, la lui fit épouſer, &, la cérémonie achevée, la délivra du monſtre.

239. Le genre des batailles rentre dans celui de l'hiſtoire. Mais il exige plus de fougue, plus de fracas. Un peu de confuſion n'eſt pas même un défaut, pourvu que l'œil puiſſe diſtinguer un groupe principal. C'eſt-là que le déſordre eſt un effet de l'art, il ne faut pas que les figures grimacent, ni que leurs mouvements ſoient contre nature; mais, à cela près, l'expreſſion ne peut être rendue avec trop de force. Que les combattans s'élancent furieux les uns ſur les autres. Que les images les plus terribles, ſemées de toutes parts, le feu, le ſang, la mort ne laiſſent à l'ame aucune retraite pour ſe repoſer. Ne craignez pas de rendre la ſcène trop déchirante. Je veux entendre les cris des mourans, &, lors même que j'épouſe la querelle du vainqueur, il faut que ſes lauriers m'arrachent des larmes.

240. Le payſage peut entrer dans toutes ces ſortes de ſujets. C'eſt le genre le plus facile, & dans lequel on a le plus approché de la perfection. Mais le payſage ſans acceſſoires eſt peu de choſe. Deſtiné par lui-même à nous retracer les doux ſouvenirs de la vie champêtre, il peut offrir les détails les plus riants, des bergeries, des vendangeurs, des parties de pêche, des danſes de moiſſonneuſes, des voyageurs, des citadins ſur le gazon, tous les amuſements de la campagne, des moralités même parées des attributs de l'Eglogue ou de l'Idille. J'apperçois à l'ombre d'un ſicomore, une jeune bergère qui rougit, interdite, confuſe, & dont les bras inanimés laiſſent tomber ſur ſes genoux une houlette qu'elle ornoit de fleurs. Sa quenouille & ſon fuſeau ſont à ſes pieds. Ses moutons, encore éloi-

gnés

gnés de la prairie, languiſſent dans l'attente. Sa mère, car à l'air de famille on ne peut s'y tromper, vient de la ſurprendre, & lui témoigne de la colère à la vue de cette houlette qu'elle indique d'une main, tandis qu'elle montre la quenouille de l'autre, & qu'un gros dogue gronde deux tourterelles perchées ſur un arbre. Je vois ce que ſignifie ce tableau; mais un jeune berger qui s'eſt refugié derrière le ſicomore, avec l'air de la plus vive inquiétude, acheve de m'en expliquer le ſujet. Ainſi l'Idylle vient ſe placer d'elle-même dans le payſage. C'eſt à la Peinture à l'animer, à lui donner un peu plus d'action que ne l'a fait la poéſie. Elle pourroit devenir, dans ſes mains, une jolie ſcène dramatique. Mais n'allez pas me renfermer dans l'enceinte qui borne votre vue au milieu d'un boſquet. Mes yeux

veulent parcourir un plus vaſte horiſon. Que les jeux & les charmes de la campagne viennent s'y raſſembler pour m'apprendre à regretter le ſéjour de la paix, de l'innocence & du bonheur. Que me diroient des arbres, des ruiſſeaux, des rochers ſolitaires? Vous n'arrêterez mes regards ſur le ſite le plus délicieux, qu'en amuſant mon cœur par d'agréables illuſions. Cependant ſi vous m'offrez des boſquets bien ſymmétriſés, des châteaux, & le luxe des villes tranſporté dans les campagnes, qu'elles ſoient déſertes & frappées de ſtérilité; que les chaumières tombées en ruine me peignent la miſère toujours voiſine des grandes poſſeſſions (1).

(1) On déſire que les campagnes ſe repeuplent de gens riches. Mais l'exemple de la corruption, mais le poids du crédit? Il faut honorer les Agriculteurs comme la portion la plus

241. On jette aussi quelquefois des chasses dans le payſage. Elles peuvent faire les délices des gens livrés à cet exercice, qui tient aux mœurs des peuples encore ſauvages.

242. Les marines ſont plus généralement goûtées. Au moins donnent-elles l'idée d'un grand ſpectacle, & elles peuvent inviter à réfléchir ſur l'importante queſtion de ſavoir ſi le commerce maritime eſt réellement, comme on le dit ſans ceſſe, le nerf d'un État, ou ſi, pour employer une comparaiſon, il n'eſt pas utile à ſa proſpérité de la même manière qu'une table ſomptueuſe eſt utile à la ſanté.

---

importante de la ſociété ; c'eſt alors qu'ils ſentiront combien le bonheur d'une vie réglée ſimple & paiſible, eſt préférable aux vaines eſpérances qu'ils viennent pourſuivre dans les villes.

243. La Peinture eſt ſœur de l'Éloquence & de la Poëſie. Elles s'élèvent toutes les trois, d'un même vol aux objets les plus ſublimes & peuvent enſeigner à l'envi de grandes vérités. Veulent-elles montrer, par exemple, ſur quelles baſes portent les gouvernements bien conſtitués. Elles ouvrent le Ciel; en font deſcendre la Religion que le Génie de l'Empire accueille. A ſon aſpect les vices prennent la fuite. Elle conſole d'une main la vertu par l'eſpoir de la couronne immortelle qu'elle lui montre, ſecourt de l'autre, à la dérobée, l'humanité ſouffrante. A l'entrée d'un temple formé de quatre colonnes, dont les chapitaux ont pour décoration les ſimboles de l'Empire (1) & qui ſoutien-

(1) Voyez le nouvel ordre d'Architecture qui ſe trouve chez Guiot, graveur, à Paris, rue Saint-Jacques, no. 9.

nent une couronne qui leur ſert de coupole, on voit la ſouveraineté ſous la figure d'une femme dont les yeux reſpirent la tendreſſe ; elle raſſemble en cercle toutes les claſſes de la ſociété, car tout ſe tient dans l'ordre ſocial, & le dernier chaînon touche au premier. Sous ſes yeux, la Juſtice, met au devant de l'innocence, le livre de la loi pour la garantir des attentats de l'envie & de la perverſité, pendant que la force, les yeux tournés ſur la juſtice, terraſſe la perverſité, chaſſe la diſcorde, & contient le démon de la guerre. De l'autre côté l'induſtrie ſillonne tranquillement la terre avec le ſoc de la charrue, & ſême, entourée des arts, les tréſors de l'abondance. Voilà comment les Empires repoſent ſur quatre colonnes, la Religion, la Juſtice, les Armes & l'Agriculture. Ainſi la Juſtice eſt

ſoutenue par la force, mais ſi la force eſt la compagne de la juſtice, elle ne la dirige ni ne la maîtriſe pas. Toutes les deux ſont également les bras du Souverain. Quel ſeroit en effet le renverſement de l'ordre, ſi la partie armée des citoyens uniquement établie, & c'eſt ce qu'il faut que l'on ſache, pour défendre celle qui ne l'eſt pas, devenoit oppreſſive & s'arrogeoit le droit de la fouler aux pieds ?

244. Le Peintre & l'Écrivain, lors même qu'ils ne paroiſſent prendre que des formes riantes, ſavent cacher l'inſtruction ſous cette écorce légère. Ils ne perdent pas de vue qu'ils ſont en préſence des ſiècles à venir encore plus que du leur (1), & c'eſt par ce moyen que

(1) On dit qu'un de nos Artiſtes les plus en

les tableaux de Protogène ont sauvé Rhodes de la fureur de Démétrius, comme les poësies d'Eurypide ont sauvé les Athéniens de la vengeance de Syracuse.

Ajoutons ici quelques développements à ces observations générales, sans prétendre nous appesantir sur la théorie de la Peinture. Ce seroit une entreprise un peu vaste que d'en traiter à fond toutes les parties.

245. Le premier des principes roule sur le choix ou l'invention du sujet. Nous avons déjà dit qu'il doit être intéressant, (n°. 192 & 238.) Du moins faut-il tâcher de le rendre tel.

---

vogue, se reprochoit amèrement, vers les dernières années de sa vie, d'avoir trop souvent négligé de pareilles réflexions. Ses premiers succès l'avoient gâté.

246. Le second porte sur l'ordonnance ou distribution des objets qui doivent le composet. Elle doit être facile, simple & naturelle.

247. Le troisième principe est relatif au dessin. Le dessin doit être pur, correct & précis.

248. Le quatrième embrasse le stile. C'est principalement l'expression, la grâce, & le coloris qui constituent ce qu'on nomme le stile. Mais le dessin lui-même entre pour beaucoup dans cette partie. Le stile doit être coulant, noble, énergique.

249. L'art des groupes, celui des contrastes, des draperies, de la perspective & du clair-obscur sont autant de branches de ces principes généraux.

Suppoſons maintenant, pour en rendre l'application plus ſenſible, qu'on a fait choix d'un ſujet & qu'on s'eſt déterminé pour celui qui ſuit.

250. Dans la dernière révolution de Gênes, un Officier François, il ſe nommoit Roquefeuille, étoit chargé de défendre le poſte important de la *Madona Della Croce*; mais il n'avoit que très-peu de monde & ne pouvoit compter ſur aucun ſecours de la part des Génois. Inſtruit qu'il doit être attaqué par des forces ſupérieures, il court vers la Place, monte ſur une eſtrade qu'alloit quitter un Religieux qui prêchoit le peuple. Il annonce qu'il vient d'avoir une apparition de la Madone. Elle m'a déclaré, pourſuit-il, qu'elle alloit être attaquée par les Autrichiens, mais qu'elle ne vouloit point que

les François eussent la gloire de les chasser ; parce qu'ils n'ont pas assez de dévotion, qu'il falloit que les Génois vinssent la défendre, & qu'elle leur promettoit la victoire. Il n'a pas fini que les Génois s'arment, le suivent, & le succès couronnant son audace, justifie l'apparition.

Je prends ce trait parmi cent autres, parce qu'il est moderne & qu'il est peu connu parmi nous, quoiqu'il soit dans la bouche de tous les Génois.

251. On conçoit qu'il ne s'agit pas de représenter l'orateur en cuirasse, ni dans la posture d'un saint Paul, annonçant l'Évangile aux Nations. Mais il doit être presque en désordre, comme un homme qui vient de se dérober au sommeil; Sa physionomie n'est pas non plus celle de Turenne ou de Condé,

mais celle d'Annibal, l'air ruſé, mêlé d'audace & de fineſſe. Le Religieux deſcend de l'eſtrade les yeux tournés ſur ce nouveau Prédicateur. Celui-ci préſente une épée à la multitude & montre la Madone ſur un nuage. On doit moins la voir que la deviner. Mais elle fait deſcendre un bouclier ſur lequel ſont repréſentées les armes de Gênes. Quelques bras ſont tendus pour le recevoir. Les femmes elles-mêmes excitent le peuple & lui donnent des armes. Le ſoleil ſe lève, on l'entrevoit derrière le tronc d'un arbre. Les ombres par conſéquent doivent être horiſontales. Dans un coin paroît une petite fortereſſe avec un drapeau ſemé de fleurs de lis, & dans l'éloignement les troupes Autrichiennes ſe gliſſent vers ce poſte pour le ſurprendre. On les reconnoît à l'aigle de leurs enſeignes. Dans l'autre

coin paroît un Sénateur qui ſemble applaudir à la dérobée; & qui ſe couvre de ſon manteau du côté des Autrichiens, de peur d'en être apperçu.

252. Comme un tableau ne doit repréſenter qu'un ſeul inſtant, qu'une ſeule action, qu'un lieu principal & ſes dépendances.

» Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli,
» Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

L'Artiſte doit choiſir la circonſtance la plus favorable & qui fournit les ſituations les plus heureuſes. Ainſi le Brun, dans ſa famille de Darius, a repréſenté la mère de ce Prince avec ſes enfans, aux pieds d'Alexandre. Le tableau ſeroit beaucoup plus vague & moins touchant s'il avoit choiſi l'inſtant qui ſuivit celui-là. Je pourrois citer encore un heureux choix dans

l'exemple du Saint-André, ſur le point d'être martyriſé. L'Artiſte, laiſſant à l'écart l'idée triviale, de l'étendre ſur la croix, a tiré de l'inſtant qui précède un mouvement ſublime. L'Apôtre ſe jette à genoux devant cette croix pour honorer cet inſtrument de ſa mort ou plutôt du bonheur immortel dont il va jouir. Mais cette idée vraiement grande & belle a ſouvent été répétée (1). Ainſi quand ou aura, par exemple, à repréſenter la guériſon du poſſédé, l'on n'ira pas ſe déterminer pour l'inſtant qui précéde le prodige comme

(1) On la voit exécutée à Notre-Dame dans la croiſée à droite. Ce tableau n'eſt pas l'ouvrage de Jacques Blanchard, le Coloriſte, puiſqu'il eſt de 1670, & que cet Artiſte mourut en 1638. On la trouve encore dans un tableau du Guide, à Saint-André du Mont Célius, à Rome. L'Albane a auſſi traité ce ſujet de la même manière, dans un grand tableau de l'Égliſe de Servitez, à Bologne, &c.

l'ont fait la plûpart des Artiſtes (1). C'eſt un mauvais choix. On n'y voit, au lieu des belles expreſſions de la reconnoiſſance & de l'admiration la plus éclatante, que les contorſions d'un furieux qui ſe débat dans ſes chaînes. Il en réſulte une équivoque déteſtable. D'ailleurs c'eſt le prodige qu'on cherche, & l'on n'en voit pas.

253. Quant à l'unité d'action, rien de plus abſurde qu'un tableau qui repréſenteroit deux actions ſimultanées indépendantes l'une de l'autre. L'attention ne peut ſe partager entre deux objets à la fois, ni l'intérêt ſe diviſer. On ne voit aujourd'hui que bien rarement de pareilles bévues, quoique de grands Artiſtes y ſoient tombés autrefois.

(1) On en voit deux tableaux à Notre-Dame.

254. Cette unité d'action renferme néceſſairement celle de tems & de lieu. Je n'ai donc pas beſoin d'inſiſter ſur ces deux articles.

255. Ce n'eſt pas que ſi le trait hiſtorique eſt peu riche par lui-même, on ne puiſſe y joindre, lorſqu'on a beaucoup d'eſpace, des acceſſoires analogues. S'ils le développent ils l'embelliſſent. On a vu que l'éloquence, la poëſie & la peinture ſont ſœurs. Mais c'eſt trop peu dire. Eſt-on Orateur, eſt-on Poëte, ſi l'on n'eſt Peintre? Non; de même le Peintre eſt tout à la fois Orateur & Poëte. On peut même ajouter qu'en général celui qui n'exécutera ſon ſujet que comme un Hiſtorien l'auroit décrit, n'ira pas loin. Que diroit-on de la Luſiade ou de la Jéruſalem, ſi le Camoëns & le Taſſe avoient

ſêchement raconté les voyages de leur Héros dans l'Inde & la Syrie ? Une très-légère circonſtance, le moindre épiſode, une ſaillie puiſée dans la morale ou dans le ſentiment, liée toutefois avec le ſujet, ſuffit pour l'élever au ton de la poëſie, pendant que l'expreſſion l'élève à celui de l'éloquence. Qu'un Artiſte, par exemple, veuille repréſenter une petite fille dont ſa mère ajuſte la coëffure. Cette idée eſt fort ſimple & n'offre rien de fort piquant. Mais n'en demandez pas davantage à tous ces tableaux qu'on nous apporte.... On m'a déjà deviné. C'eſt aſſez. Que fait l'imagination pour embellir cette froide & ſtérile image ? Elle prend le pinceau de Chardin : pendant que la mère aſſujettit la tête de la petite-fille & range ſa coëffe, celle-ci tourne les yeux ſur le miroir pour ſe regarder, & nous fait ſentir

que les mères font trop valoir aux enfans le prix de la parure. *Inde mali labes.* Auſſi fit-on ſur ce joli tableau (1) ces quatre vers:

» Avant que la raiſon l'éclaire,
» Elle prend du miroir les avis ſéduiſans.
» Dans le déſir & l'art de plaire,
» Les Belles, je le vois, ne ſont jamais enfans ».

C'eſt ainſi que pour exprimer une circonſtance critique dans la vie d'un Héros, l'hiſtoire qui l'écrit, laiſſe une lacune. Elle déchire le feuillet (2). Ainſi le Pouſſin dans un de ſes payſages où l'on voit une danſe de jeunes bergères (3), place, tout auprès, un tombeau qui ſemble avertir le

(1) Je ne l'ai point vu : j'en parle ſeulement d'après la gravure qu'en a fait le Bas & que tout le monde connoît.

(2) C'eſt à Chantilly qu'eſt ce tableau, par Corneille.

(3) Dans le cabinet du Roi.

ſpectateur du néant des plaiſirs & lui dire combien l'intervale eſt court de la vie à la mort, (1), ainſi Jouvenet, dans ſon tableau du Lazare reſſuſcité (2), repréſente un malade qui, plein d'admiration, lève les bras à la vue de ce prodige, & témoigne l'eſpérance qu'il a d'être guéri, tandis que les ouvriers ſont frappés d'étonnement, que les femmes & les diſciples ſont remplis de confiance, & que deux enfans, ſaiſis de peur, ſe jettent dans les bras de leur

(1) Des critiques (Richardſon) ont cenſuré cette idée que d'autres ont propoſé comme un modèle, (M. l'Abbé de Lille dans ſon Poëme des Jardins). Au reſte, ſi l'on oppoſoit que cet exemple ne répond pas à ce que je viens de dire, que l'acceſſoire doit être relatif au ſujet, il ſuffit de répondre que celui-ci fait partie du payſage, & dès-lors il rentre dans le plan général de la compoſition. C'eſt un contraſte que le goût le plus ſévère ne peut condamner.

(2) Dans l'Égliſe du Prieuré de Saint-Martin des Champs, à gauche.

mère, & cependant regardent avec intérêt. Rien de plus ſimple & voilà le ſublime.

Ce que je dis là de cette compoſition de Jouvenet, on peut le dire d'un tableau de Boullogne, d'une date antérieure, & qui répréſente le même ſujet (1). Il y a de grands rapports dans la manière dont ils l'ont conçu l'un & l'autre.

256. On voit, par cet exemple, que les incidents doivent être analogues au ſujet principal. Dès qu'ils aident à le faire comprendre ils en deviennent l'ornement. Je ne mets pas dans cette claſſe l'intervention des Dieux & des Déeſſes, même comme agents allégoriques, à moins que le ſujet ne ſoit tiré de la fable, ou que cette

(1) Aux Chartreux, près de l'autel à droite.

intervention n'ait ſon fondement dans le récit même de l'hiſtoire. Au moins faut-il être extrêmement réſervé ſur cet article. Un verſificateur a beau nous mener *ſur les traces de Vénus & des Grâces*, il a beau parler *de Permeſſe & d'Hipocrène*, ce n'eſt pas là ce qui fait le Poëte. Les idées heureuſes, élevées ou fines, mais inattendues, les élans d'une imagination vive, riche & féconde, voilà le Parnaſſe. Écartez enfin d'une compoſition tout épiſode inutile. Dès qu'il ne l'orne pas, il la gâte. » J'interroge envain ces figures-là, diſoit » l'Albani, je leur demande ce » qu'elles font dans ce tableau, » toutes me répondent qu'elles » n'en ſavent rien ». Mais dès que chaque figure acceſſoire fait penſer le ſpectateur & lui développe le ſujet, il aime à s'entretenir avec elle, & le réſultat de cet entretien,

c'eſt un ſentiment d'eſtime pour l'ouvrage & pour l'auteur.

257. Rendons tout cela plus ſenſible par un exemple, & prenons celui du Pigmalion de Raoux (1). Vénus entend ſes vœux. Elle deſcend du ciel & touche la ſtatue pendant que l'Amour la prend par la main. La ſtatue s'anime. De petits amours s'empreſſent autour d'elle. Un d'eux prépare un collier de perles, un autre apporte une couronne de fleurs. Pigmalion, les bras étendus, eſt dans le raviſſement. Plus loin paroiſſent de jeunes élèves du ſculpteur. Ainſi, nulle circonſtance qui ne ſoit analogue au ſujet. Mais le trait heureux & poëtique, l'idée inattendue, c'eſt

(1) Au Louvre, dans la ſalle d'aſſemblée de l'Académie de Peinture, en face de la croiſée.

qu'on voit circuler le ſang & la vie dans les parties ſupérieures de la ſtatue, pendant que les autres ſont encore du marbre. Cette jolie penſée achève d'expliquer le ſujet & de prouver, ſuivant l'intention de l'auteur, que l'amour peut donner une ame à qui n'en eût jamais.

258. Souvent même une bagatelle, un geſte, ſuffiſent pour faire d'un ſujet ordinaire une Ode charmante. Annibal, avec un bon mot, fait marcher ſon armée à la conquête de l'Italie. De même une idée fine, ſpirituelle, ſubjugue, entraîne le ſpectateur. Qui peut diſconvenir que ce fut une idée heureuſe de repréſenter Diogène qui cherchoit un homme avec ſa lanterne, & qui l'a trouvé dans le Cardinal de Fleuri? C'eſt ſous le même rapport qu'on vante à Bologne ce mouvement de la Tur-

bantine (1) qui vient offrir des œufs à l'Hermite Benoît. Elle met la main dessus de peur qu'ils ne tombent du panier. Ce mouvement, sans-doute, est naturel & fin, mais on permettra que je cite à cet égard une idée d'autant plus intéressante qu'elle est, tout à la fois, spirituelle & dictée par le sentiment. Une jeune bergère, dans une nativité de la Fosse, apporte un œuf à l'Enfant-Jésus, elle le tient d'une main, & mettant l'autre main sur la poitrine, c'est tout ce que j'ai, dit-elle à la Vierge, mais je vous l'offre de bon cœur (2). La Vierge, en portant les yeux sur cet œuf, & non sur la bergère, té-

(1) C'est le nom que porte un tableau du Guide qu'on voit à Bologne au Couvent de Saint-Michel du Bois. Il est presque perdu.

(1) Elle parle en effet, mais tout bas, ne manqueroit pas de dire un Italien; c'est qu'elle a peur d'éveiller l'enfant.

moigne par ce mouvement le même intérêt que si c'étoit un tréſor. Mais perdra-t-elle ſon enfant de vue? Non; pendant qu'elle ſe tourne pour regarder l'œuf, ſes deux bras qu'elle étend veillent autour du précieux nourriſſon. Joſeph ſeul, avance la main pour recevoir cet hommage du ſentiment. Ces idées-là ſimples & délicieuſes comme celles d'Anacréon, pénêtrent juſqu'aux larmes, & l'auteur n'a pu les puiſer que dans ſon cœur. Dira-t-on que ce ſont des obſervations de commentateur qui prête à ſon Héros des idées qu'il n'a jamais eu. Mais on peut voir & juger (1). Il eſt impoſſible, en

(1) Ce tableau de la Foſſe eſt dans l'Égliſe de Saint-Sulpice, à l'autel de la première Chapelle à droite, au-deſſus de la ſacriſtie. Le coloris en eſt beau. L'on y voit une fort belle tête de vieillard & deux ou trois Anges très-jolis. Un

conſidérant

considérant cette composition, de n'y pas voir tout ce qu'on vient d'observer.

259. Comme il faut éviter de surcharger le sujet d'accessoires inutiles; on doit se garder encore plus de répandre dans un tableau d'histoire des détails puériles & minutieux. Ils décèlent une imagination stérile qui se jette sur tout ce qu'elle rencontre, & se couvre de haillons pour cacher sa misère. On ne s'amusera donc pas dans la représentation d'une scêne intéressante à mettre des bambins à cheval sur un chien ou des marmousets qui se prennent aux cheveux. On doit laisser les pensées ignobles, grotesques ou bouffones

---

des Anges, si ma mémoire ne me trompe, avance le bras pour faire signe que l'Enfant-Jésus dort, &c.

à Scarron, travestissant l'Énéide.

260. A ces remarques sur l'ordonnance, ajoutons que le personnage principal de la scène doit toujours, sans être isolé, paroître un peu séparé des autres, afin qu'on puisse aisément le distinguer. Cela prévient les *quiproquo*. Voyez dans le *magnificat* de Jouvenet, combien la Vierge, par la manière dont elle est placée, & par son attitude, s'empare d'abord de toute l'attention (1). Mais il faut ménager entre ce personnage & ceux qui sont les plus proches, une sorte de gradation ou de liaison. Cette sé-

(1) On voit ce tableau dans le chœur de Notre-Dame. On pourroit lui reprocher une figure inutile, précisément celle qui représente Jouvenet lui-même. La critique tombe dès que l'on considère que les gens de la maison se sont tous empressés de venir au devant de Marie. Il est alors du nombre des spectateurs qu'il a très-bien pu représenter sous la figure qu'il a voulu,

paration n'eſt pourtant pas néceſſaire quand la nature du ſujet ne comporte aucune équivoque. On en voit un exemple dans le ſuperbe tableau de l'adoration des Mages, par la Foſſe. Toutes les figures n'y forment qu'un ſeul groupe, & rien cependant n'y paroît confus, tant elles ſont bien diſtribuées (1).

261. La liaiſon même, ou gradation d'une figure à l'autre n'eſt pas ſi capitale qu'on ne puiſſe quelquefois s'en écarter lorſque les circonſtances l'exigent. Le Saint Laurent de le Sueur, eſt dans ce cas, & cette compoſition ne brille pas moins pas la beauté de l'ordonnance que par la correction du deſſin.

(1) Il eſt dans le même endroit que le précédent.

262. Le deſſin dans l'ordre de l'exécution, marche après l'ordonnance. Il eſt ſans-doute la baſe & le principe des études. On l'a défini l'imitation de la forme des corps. C'eſt donc par là que tout éleve a dû commencer pour ſaiſir au juſte cette forme & ſe rendre l'art de l'imiter plus facile. Mais on ne s'occupe du deſſin, quand il s'agit d'exécuter un tableau, que lorſqu'on s'eſt fait une idée nette du ſujet, & qu'enſuite on en a jetté le plan.

263. Le deſſin doit être regardé comme la partie capitale d'une compoſition. C'eſt par lui que les figures ſeront en équilibre. C'eſt par lui qu'elles ſe mettront en perſpective, & feront, même dans les racourcis, l'effet qu'elles doivent produire; enfin c'eſt par lui qu'un tableau peut acquérir une certaine

magie & montrer sur une surface plane des enfoncemens capables de faire illusion. Rien de plus beau dans ce genre que celui dans lequel Henri IV reçoit un Chevalier du Saint-Esprit, par de Troi (1). Le charme de la perspective est au comble. Voyez comme les objets s'éloignent. On ne trouvera rien nulle part qu'on puisse mettre au-dessus de cette composition. Le tableau de Henri III qu'on voit à côté, se distingue moins dans cette partie, quoiqu'il soit d'ailleurs très-recommandable par le coloris le plus suave, & par toutes les grâces d'un pinceau facile.

264. On ne doit donc jamais négliger de dessiner toutes les figures d'une manière aisée, noble & cor-

(1) Dans le chœur de l'Église des grands Augustins.

recte. Le deſſin, dans les femmes, doit être léger, pur & moëlleux. Dans les hommes, il doit être vigoureux, ferme & hardi. Mais fuyez la ſêchereſſe & la dureté. L'une & l'autre ne font pas moins diſparoître le relief que les contours noyés. Évitez pareillement l'exagération lorſque vous n'avez pas à peindre Hercule aux priſes avec un taureau. Vous n'offrirez point un berger qui ſe repoſe, les muſcles tendus & tous les membres en contraction, comme un athlète. C'eſt encore un contreſens de repréſenter un perſonnage avec une tête de ruſtre, & des mains ou des pieds délicats.

265. L'école françoiſe, en général, a porté cette partie de la Peinture auſſi loin qu'elle peut aller. Il ne faut pas en être ſurpris; elle a tant de moyens, tant de

reſſources de tous les genres (1), qu'il ſeroit au contraire étonnant que cela ne fut pas. Mais peut-être quelques maîtres ſe ſont-ils trop piqués d'exceller dans cette partie. Voyez le tombeau du Comte d'Harcourt (2). On ſent que l'Artiſte s'eſt occupé de lui-même. Il a fait comme ces Orateurs qui ſurchargent la défenſe de leurs cliens de détails qui leur ſont

(1) Indépendamment des écoles publiques & de celle des Eleves françois à Rome, on voit à Paris une grande partie des meilleurs tableaux de l'Italie dans le cabinet du Roi. La collection du Palais-Royal réunit auſſi plus de Corréges & de Paul Veroneſes, que Parme & Veniſe. Au moins ſont-ils beaucoup mieux conſervés. Il y a dans les ſalles de l'Académie, d'excellens morceaux. On en trouve enfin dans les cabinets des Amateurs, une foule, des diverſes écoles, que tout le monde a la liberté de voir, la courtoiſie françoiſe ne jouit véritablement qu'autant qu'elle communique ſes richeſſes. *Quo mihi fortunas, ſi non conceditur uti.* HOR.

(2) Dans une chapelle à Notre-Dame, ſur la droite, derrière le chœur.

perſonnels : du moins le ſculpteur ſemble avoir voulu, dans cet ouvrage, faire un tour de force. Il rappelle ces Muſiciens qui cherchent à briller par des coups d'archet extraordinaires. Peut-être le commun des apprentifs admire-t-il ces ſortes de luttes contre la difficulté, mais le goût rejette leurs prodiges dans la claſſe des bonnes études & les laiſſe-là. Ce n'eſt point par la méchanique ſeule que le public juge les productions des Beaux-Arts ; ils n'auroient même jamais obtenu l'épithète qui les diſtingue des métiers s'ils n'avoient que ce mérite.

Il faut pourtant convenir que dans le cas dont nous venons de parler, on peut juſtifier à cet égard les vues de l'Artiſte. Il s'agit d'un mauſolée. Ce n'eſt pas là qu'on doit répandre des images agréables. Ce ſeroit une faute énorme.

Il a sans-doute voulu nous faire voir dans ce corps défiguré le spectacle..... Vous frémissez? Quoi, cette tombe?.... Approchons: notre vaine délicatesse a beau reculer, elle-même nous y précipite.

266. En général, on doit éloigner des yeux les objets révoltans, les images atroces. J'ai vu des gens détourner la tête à l'aspect du tableau de Pirame & Thisbé, par la Hire. Ce groupe de cadavres, le sang de Thisbé ruisselant sur le corps de Pirame, leur blessoit la vue. Rien, par exemple, de plus propre à faire des sensations pénibles, qu'une scêne de pestiférés. Elle semble amener des détails propres à repousser la nature, à lui faire appréhender sa propre destruction. Voyez avec quelle sagesse, avec quels ménagemens Carle Vanloo, dans le

Saint Charles Borromée, a traité ce ſujet (1). Rien de hideux, rien qui vous faſſe reculer; mais des images touchantes, & qui, ſans faire le tourment d'une ame ſenſible, ſollicitent la pitié, le plus tendre intérêt. Vous voyez une mourante, jeune encore, recevant les derniers ſecours de la religion. La vie ſemble s'échapper & l'abandonner par degrés. Ses mains ſont déjà froides. On diroit que la foi retient encore ſon dernier ſoupir. Vous êtes attendri de ſa langueur, mais vous l'oubliez pour partager ſon zèle. On voit tout près quelques autres malades. Peut-être même ne ſont-ils déjà plus. On l'ignore. L'artiſte a voulu nous dérober tout ce que ce tableau pouvoit avoir de trop déchirant. D'ail-

(1) Dans une chapelle, à Notre-Dame, de
ière le chœur, ſur la gauche.

leurs le même intérêt partagé se seroit affoibli. Borromée de son côté n'a rien qui ramène à l'idée de cette scène d'horreur, la plus tendre charité brille sur son visage. Il n'est occupé que des augustes fonctions de son ministère. Il apporte le Dieu des consolations. Il y met cette candeur, cette aménité qui formoient son caractère. C'est véritablement une figure angélique. Il semble qu'il a communiqué son zèle à ses assistans. Ils ne songent seulement pas qu'ils sont avec des pestiférés, qu'ils sont eux-même mortels. Je n'ai pas été dans la confidence de l'auteur, mais il ne peut avoir eu d'autres vues, & l'on sent un secret plaisir à trouver au fond de son cœur l'éloge de ce tableau, qui d'ailleurs, & sous tous les autres rapports, est un modèle exquis. Il a le coloris qu'il doit avoir. Ce ne

ſont pas des couleurs, ce ſont des étoffes, c'eſt du linge, c'eſt de la chair. En un mot c'eſt vraiement un des plus remarquables des neuf ou dix chef-d'œuvres que poſſède Notre-Dame, ſans parler d'un grand nombre d'autres bons tableaux répandus dans cette égliſe.

267. Une obſervation qui découle naturellement de ce que nous venons de dire, c'eſt qu'il ne faut jamais négliger les têtes, parce que c'eſt le premier objet ſur lequel on porte les yeux, & celui que tout le monde eſt le plus en état d'apprécier. J'ai vu des gens qui parcouroient tout aſſez rapidement, s'arrêter devant la réſurrection du Lazare, par Champagne (1). C'eſt qu'il y a tout près du Lazare,

(1) Aux Carmélites de la rue Saint-Jacques, à droite.

trois ou quatre superbes têtes qui ne le cèdent point au fameux François de Paule de Vouet (1). La figure entre autres la plus proche des pieds du Lazare, est du plus grand effet. Elle sort du tableau. Suivez l'exemple de ces Artistes-là. Ces sortes de beautés peuvent racheter des négligences. Il faut, pour cet effet, consulter la nature, la belle nature, l'interroger avec le plus grand soin. D'ailleurs, si c'est le moyen d'être vrai, c'est aussi le moyen d'être varié comme elle. Est-il rien de plus froid qu'un tableau dont tous les visages semblent sortir du même moule, comme on peut le remarquer entre autres dans la plûpart des tableaux, chez certaines nations; voyez une de leurs figures, vous

(1) Aux Minimes de la Place Royale, dans la dernière chapelle à gauche.

les voyez toutes. Que les têtes de femme ſur-tout, brillent de cette fraîcheur, de cette fleur de beauté, *queſta bella vita*, qui ravit au premier coup-d'œil. Où la trouvera-t-on, ſi ce n'eſt dans la Peinture ? Un de nos Artiſtes les plus remplis de talent traite ſupérieurement les ſiennes, mais toutes ont un air de famille, & n'ont que rarement le caractère de la beauté. Leurs yeux, tout criſtallins qu'ils ſont, paroiſſent toujours un peu ſombres; on diroit qu'elles vont pleurer l'abſence des Grâces ; l'objet des beaux-arts n'eſt pas ſimplement d'imiter la nature, mais la belle nature. Le raviſſant concert qu'une ſymphonie où l'on exprimeroit d'une manière vraye le croaſſement des grenouilles ! Pour peindre la beauté, l'Artiſte, à Paris, n'a qu'à choiſir. Cependant les Anciens, ne la cherchoient pas ſur telle ou telle

figure ; ils s'en faisoient, dit Cicéron, l'idée la plus ravissante, & c'étoit d'après ce modèle de leur imagination, qu'ils la représentoient. (1). C'est-à-dire qu'en copiant les détails d'après nature, ils les rapprochoient de l'idée qu'ils s'étoient faite de la beauté. Mais n'allez pas adopter le goût de Maroc ou d'Alger, & vous faire un modèle chargé d'embonpoint. Ne donnez pas non plus dans le goût des Portugais pour les squelettes. Évitez les deux extrêmes. On ne supporte pas mieux des figures trop sveltes que des chairs enflées & molles. On aime des formes arrondies. Voyez la Vénus de Médicis. Quel

(1) *Illi vel in simulacris, vel in picturis, non contemplabantur aliquem, à quo similitudinem ducerent, sed ipsorum in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuentes, in eaque defixi, adi illius similitudinem, artem & manum dirigebant.* Cicer. *In orat.*

heureux choix ! ..... Cependant ſi Cléoméne avoit voulu repréſenter une des Grâces, & non pas la Déeſſe de la beauté, je crois qu'il auroit fait les jambes un peu plus courtes, les pieds plus petits, je dis un peu, rien de plus. Enfin c'eſt par les formes les plus élégantes, choiſies par un goût pur, exprimées par la touche la plus ſuave, que l'œil du ſpectateur peut être arrêté. Conſultez Mignard, quoi de plus aimable que ſa Flore & que ſa nuit (1) ? La Vierge dans l'annonciation de Hallé (2) Celle du repos en Egypte par Boullogne (3), ont la plus heureuſe phyſionomie. Le Jéſus dans les Pélerins d'Emmaüs, par Charles Coypel (4),

(1) Dans la galerie de Saint-Cloud, au plafond.

(2) Dans le chœur de Notre-Dame.

(3) *Ibidem.*

(4) A Saint-Merry, dans une chapelle, à droite.

inſpire l'intérêt le plus doux. Quelques praticiens critiquent le coloris du Jéſus, ils le trouvent foible. Comment ne voyent-ils pas qu'il eſt ce qu'il doit être après la réſurrection? Quoiqu'il en ſoit, il ne s'agit pas ici du méchaniſme de l'art; je parle des Grâces. Or on diroit, à voir beaucoup de tableaux & de ſtatues, que les Artiſtes habitent la Tartarie. Jettez les yeux & fixez les, ſi vous pouvez, ſur le mauſolée du Cardinal de Fleuri. Peut-on voir rien de plus lourd? Et ces quatre vertus de la place de Louis XV? Ce ſont vraiement des figures de bronze; en fait d'ouvrages nationaux on devroit bien commencer par ſoumettre les modèles au jugement du public. Il paroît pourtant que la ſculpture s'eſt réveillée. On pourroit citer quelques ouvrages qui méritent les plus grands éloges, entre autres une

Madonne en pierre qu'on voit dans l'Église de Saint-Chaumont (1), celle de Saint-Nicolas des Champs est jolie, mais l'autre est du plus grand caractère & de la plus heureuse expression. J'ignore si les détails en sont rendus avec la délicatesse convenable, ne l'ayant pas vue de bien près, mais c'est vraiement une beauté céleste, & l'on peut dire, en la voyant, ce que Michel-Ange disoit de quelques statues de terre cuite qu'on a toujours attribuées au Corrége : « si » cette terre devenoit du marbre, » elle égaleroit les statues anti» ques (2) ?» Seulement la draperie de celle-ci pourroit être un peu plus légère. L'Enfant-Jésus est nud

(1) Rue Saint-Denis. Elle est souscrite Duret, 1782.

(2) » Ces terres cuites sont à Modéne au» couvent des Cordeliers ».

comme il doit l'être; or, le contraſte paroît bruſque. D'ailleurs la Syrie n'eſt pas un pays froid. C'eſt bien pis à l'Égliſe de Saint-Sulpice. On voit, à côté du grand autel, une Vierge enveloppée d'une énorme pièce d'étoffe, à peine montre-t-elle une main. L'on ne s'y prendroit pas autrement ſi l'on vouloit repréſenter l'hiver invoquant le ſoleil. Les autres ſtatues qu'on voit autour du chœur, ſont dans le même cas. Vous les voyez preſque toutes occupées à s'envelopper de leur étoffe. C'eſt toujours la même idée. Elles n'ont pas d'autre contenance. Il faut en excepter le Saint-Pierre, il eſt beau, très-beau; qu'étoit donc devenu le cizeau des Girardon, des Pujet, des Desjardins? Raſſurons-nous. Quelques-uns de nos contemporains l'ont retrouvé.

268. Du reſte, ce n'eſt pas au deſſin qu'on doit uniquement s'appliquer, lorſqu'on exécute ſon ſujet. Il ne doit ſervir qu'à préſenter & développer des idées. Il faut donc en acquérir & s'inſtruire comme l'ont fait tous les grands Artiſtes. C'eſt le moyen d'être pour la poſtérité ce que les Anciens ſont aujourd'hui pour nous. Preſque tous ont été Poëtes, Architectes, Phyſiciens, leurs ouvrages le prouvent. Ils ſont pleins de penſées fines ou ſublimes ſuivant la nature des ſujets qu'ils traitoient. On naît ſans doute avec le germe du talent, mais c'eſt la culture qui le féconde, le fait éclore, le nourrit & lui donne des aîles. Eſt-il de plus triſte ſociété que celle d'un ſot? De même, que peut-on attendre d'un tableau qui n'eſt, ni triſte, ni gai, qui ne dort, ni ne veille, qui n'a point

d'ame ? On a prétendu que la multitude n'eſt touchée que des couleurs & de l'image extérieure, & que s'il renferme une penſée elle n'exiſte pas pour elle. Je croirois volontiers le contraire. La foule aime à pénétrer le ſens de ce qu'elle voit, & c'eſt, les trois quarts du tems, faute de pouvoir le deviner, qu'elle paſſe & laiſſe là le tableau, mais avec quel plaiſir elle en écoute l'explication ! Vous la voyez ſe récrier dès qu'elle en peut ſaiſir la penſée. J'ai trouvé des gens du Peuple, dans certains jours de proceſſion, plantés devant des tapiſſeries, s'occupant à les étudier & treſſaillir quand ils en avoient ſeulement compris le ſujet. C'eſt le ſujet ſeul qui les occupe. Les couleurs & les formes ne ſont rien pour eux.

Faites donc en ſorte que vos productions ne ſoient pas comme

un livre écrit dans une langue inconnue.

Le tems, le lieu de la scène, la qualité des Acteurs, leurs habits, & ce qu'on nomme le costhume, enfin tous les accessoires doivent aider à les faire comprendre.

269. Mais c'est l'expression de la physionomie des personnages qui contribue le plus à faire ressortir l'expression générale du tableau. Celle des sentimens & des passions de chacun d'eux doit être analogue au caractère qu'on lui suppose, & tous ses mouvemens, ses gestes, ses regards, doivent s'y rapporter. Il est rare qu'ils soient tous affectés des mêmes sentimens; & de-là naît cette heureuse diversité que produisent les contrastes. Voyez la famille de Darius par le Brun. Quelle admi-

rable variété d'expreſſions. Je lève en ce moment les yeux ſur un tableau de Bertin, daus un autre genre. C'eſt un militaire de retour de l'armée qui, pendant le déjeûné, fait le récit d'un combat à la famille aſſemblée. Sa mère l'écoute avec la plus avide curioſité. Sa femme eſt ſaiſie de terreur. Son père, vieux officier, rit de l'effroi de celle-ci. La femme-de-chambre, une caffetière à la main, ſe tourne pour la regarder, & marque de l'inquiétude. Un petit garçon promène en triomphe l'épée de ſon père, dont ſa petite ſœur, qui crie, veut arracher le nœud de ruban.

270. Mais il faut ſe pénétrer ſoi-même du ſentiment qu'on veut exprimer & s'identifier avec le perſonnage qu'on fait agir & parler. Comment rendre l'enthouſiaſme

de la Pucelle d'Orléans, ſi l'on n'eſt ſoi-même emflammé de l'amour de la patrie. Il ne faut pourtant rien exagérer; en voulant renchérir ſur la nature, on devient faux, les figures grimacent & repouſſent le ſpectateur qu'elles devroient attirer. Un diſcours giganteſque & bourſouflé n'eſt que du *pathos*. La véritable éloquence eſt toujours ſimple, & chacun penſe tout bas qu'il en auroit dit autant. Point de doute, en un mot, que l'expreſſion particulière des figures dans un tableau, ne ſoit le moyen le plus sûr d'en expliquer le but & la penſée générale. C'eſt une admirable expreſſion, par exemple, que celle de la Magdelaine de le Brun (1); rien de plus touchant que ſon repentir. On y voit tout

(1) Aux Carmélites de la rue Saint-Jacques, dans une chapelle, à gauche.

le

le mépris des richeſſes, des grandeurs & des plaiſirs. On ſent que ſon cœur plein de regret de leur avoir trop ſacrifié, mais brûlant d'amour, s'élance vers le Dieu des miſéricordes. Le groupe du grand autel à Notre-Dame, offre de même la plus belle expreſſion. Vous y voyez la réſignation de la Vierge au travers des larmes qu'elle ne peut refuſer à la nature, idée qui répond bien mieux à ſon caractère, & conſerve davantage ſa dignité que celle de la repréſenter renverſée & ſans connoiſſance, comme l'ont fait quelques Artiſtes. On voit, dans le Moïſe ſauvé d'Antoine Coypel, briller à la fois ſur le viſage de la mère, qui s'eſt approchée pour offrir de lui ſervir de nourrice, la joye que lui donne la protection de la Princeſſe pour ſon fils, & la crainte qu'elle a d'eſſuyer un refus. L'enfant lui tend

les bras, poussé par l'instinct de la nature. On sent les efforts qu'il fait pour s'élancer vers elle.

271. On trouve dans le Persée qui délivre Andromède par Charles Coypel (1) des expressions également touchantes & variées. On ne peut rendre les mouvements de l'ame d'une manière plus pathétique, & la nature même ne va pas plus loin.

272. Mais voulez-vous un modèle d'expression d'un autre genre. Jettez les yeux sur le sacrifice d'Abraham par le même Artiste (2). L'Ange vient d'arrêter le coup fatal. Le ravissement d'Abraham,

(1) Au cabinet du Roi.

(2) Dans la salle d'assemblée de l'Académie de Peinture, au Louvre, à côté de la cheminée.

la joie d'Isaac, mêlée d'un reste de saisissement, sont d'une telle énergie & d'une si grande vérité, qu'on ne peut les considérer un instant sans éprouver l'émotion la plus tendre. Abraham serre son enfant dans ses bras. Isaac est encore pâle & blême. Tous deux, les yeux humides & brûlans..... Quelle expression! quelle ame! Il faut le voir pour s'en faire l'idée. Si quelqu'Artiste avoit besoin d'être électrisé, qu'il regarde ce tableau seulemeut trois minutes. A cet égard, en un mot, c'est un des plus beaux morceaux qu'il y ait dans toute l'Europe.

273. Quant aux expressions douces, fines, spirituelles, on en trouve à chaque pas des modèles exquis. Ce même Coypel a peint une bergère courroucée contre son berger, mais qui paroît l'être à

regret, & sur laquelle on fit, très-à-propos, ces jolis vers :

» Sa bouche vainement dit qu'elle veut punir,
» Ses yeux disent qu'elle pardonne ».

274. Les têtes des Santerre, des Rigaud, des Latour, ne laissent non plus rien à désirer à cet égard. On trouve également la fécondité la plus heureuse dans les Wateau, les Lancret, les Boucher. Ce dernier, depuis quelque temps, a perdu dans l'opinion, car la mode retire sa faveur avec autant de rapidité qu'elle l'accorde. Et c'est un grand exemple. Il est vrai que le dessin de Boucher n'est pas toujours bien pur, & que son coloris est assez souvent factice. Mais ce sont toujours les conceptions les plus ingénieuses, les pensées les plus délicates. En général les Artistes françois ont excellé dans cette

partie, ainſi que dans l'élégance & les grâces. On ne peut voir rien de plus piquant, rien de plus fin que leurs expreſſions; & c'eſt dans la Peinture la première des qualités, comme dans l'ordre ſocial une belle ame eſt le premier des titres. Quoique je n'aye parlé que d'eux, je ne nie pas que l'Italie n'offre de très-bons modèles; je ſuis fort loin de chercher à les rabaiſſer; mais on les a bien aſſez vantés, & s'il y a beaucoup à louer, on ne peut diſconvenir qu'il n'y ait auſſi beaucoup à critiquer. Il eſt tems d'être juſte, & c'eſt aſſez que je me ſois impoſé la loi de ne point citer les Artiſtes vivants, quelqu'envie que j'en euſſe, car j'ai vu des choſes délicieuſes. Mais je ne pouvois en nommer quelques-uns ſans mortifier, peut-être, ceux que je n'aurois pas nommés.

275. Je me contenterai d'observer, en général, qu'ils ont bien senti la dignité de l'art; ils ont compris qu'il en est de la Peinture comme des travaux de Thalie & de Melpomène; ce ne feroit pas assez de parler aux yeux, il faut parler à l'esprit, il faut sur-tout parler au cœur, sans quoi l'on n'obtient que des succès éphémères.

276. Après l'expression, le costume contribue beaucoup à donner l'intelligence du sujet. L'habitude que quelques Artistes ont pris en copiant les Anciens, leur donne de l'éloignement pour les sujets modernes, à cause de la différence du costume, comme si l'on ne pouvoit habiller avec grâce une figure sans l'accabler sous cet énorme faix de draperies dont ils emmaillotent les leurs. Voyez dans

la prédication de Vincent de Paule, sur une galère (1), comment Restout s'est joué de cette prétendue difficulté. Quelle noblesse, quelle élégance dans les deux Commandants, quoiqu'ils soient dans le costume d'alors. Il n'y a pas encore long-temps qu'on n'auroit pas fait un portrait de femme sans l'assommer d'un effroyable manteau. Si même on représente un sujet national, on le drape de fantaisie. En sorte qu'on ne sait pas si les Acteurs sont des Polonois, des Géorgiens ou des François. Le costume des divers siècles tempéré par le goût, dans ce que la fureur de la mode avoit pu lui donner de ridicule (2), auroit l'agrément de

(1) Dans l'Église des Lazaristes, rue du faux bourg saint Denis, près de l'autel, à droite.

(2) Par exemple, sous Charles VI, les femmes asservies à la mode « portoient des

la variété (1); par-là du moins on préviendroit les équivoques. N'a-t-on pas vu des gens prendre Renaud, qui s'éloigne d'Armide, pour Ulisse, partant d'Ithaque. La postérité demandera quelque jour en voyant certaines statues de Louis XIV & de Louis XV, si ce ne sont pas celles de Thésée ou de Silla. Que répondre, lorsqu'on est démenti par le costume ?

277. Quoiqu'il en soit, les draperies doivent jouer avec grâce, & le personnage ne doit point avoir

---

» coëffures pointues, d'une aune de hauteur, » desquelles dépendoient par derrière de longs » crêpes, comme étendarts ». Quelques années après, les mêmes coëffures prirent en largeur ce qu'elles perdirent en hauteur. Mais les personnes sensées ne donnoient pas dans cet excès. Il n'en est pas de même au ourd'hui. Les sages se modèlent sur les foux.

(1) *Nec verbum verbo curabis reddere, fidus interpres.*

l'air de s'en occuper. Rien de si plaisant que de voir un homme en action, par exemple un Orateur, qui s'embarrasse les bras dans les circonvolutions d'une vaste pièce d'étoffe..... Mais les statues antiques? Laissez-les faire; ne voyez-vous pas, servile imitateur, qu'elles représentent des hommes en repos. Voyez d'ailleurs les bonnes. Sentent-elles le manequin?

278. Au reste, si l'on néglige trop les étoffes légères, on néglige encore plus de les embellir. Ce n'est que du jaune, du rouge & du bleu, pourquoi toujours des couleurs dures? Quelquefois des ornements semés sans profusion dans le tissu, feront un bon effet. De Troi n'a pas craint de jetter ce genre de magnificence dans ses compositions, & s'en est bien trouvé. Mais on sacrifie les acces-

ſoires de peur qu'ils n'éclipſent le principal. La lumière bien ménagée, ce qu'on nomme l'artifice du clair obſcur, prévient cet inconvénient.

279. D'une part trop d'obſcurité rend ſombre & même triſte l'aſpect des lieux couverts de tableaux. De l'autre, les ouvrages de ceux qui ſe ſont jettés dans le clair ont un air fade & blafard. Que les ombres de vos Acteurs ſoient fortes & vigoureuſes, mais de peu d'étendue, & tenez les clairs un peu lumineux, ſans cependant bleſſer l'harmonie, ou tomber dans la ſéchereſſe. Quelques Artiſtes ont placé leur ſujet dans un air ſerain, découvert & frappé des rayons du ſoleil. D'autres le placent dans un lieu ſombre & répandent ſur les figures le jour d'une porte ou d'une fenêtre. On

pourroit introduire, par exemple, une très-grande lumière sur une partie du tableau, jetter sur ce fond les personnages qui ne doivent pas dominer, &, sur l'autre partie, dont le fond est obscur, peindre les Acteurs principaux qu'on peut supposer très-éclairés. Ainsi la lumière répandue sur eux, les fera sortir d'un fond rembruni, tandis que les figures subordonnées, peintes en clair-obscur sur un fond plus argentin, ne reçoivent qu'un jour réfléchi.

280. Tel est à-peu-près ce tableau de Raoux qui représente l'origine de la Peinture (1). Dibutadis peint sur la muraille, à la lueur du flambeau de l'Amour, les traits de son amant prêt à partir.

(1) C'est chez un Brocanteur que je l'ai vu. J'ignore dans quelles mains il a passé depuis.

La figure de l'Amour eſt dans l'ombre. Elle couvre le flambeau dont la lumière frappe une partie de celle du jeune homme. Dibutadis trace les extrémités de l'ombre que la figure de ſon amant porte ſur le mur. La ſienne eſt très-éclairée ſur ce fond privé de jour.

281. L'intelligence des dégradations de la lumière qui conſtituent l'artifice du clair-obſcur eſt un ſecret que tous les maîtres n'ont pas poſſédé. L'on n'en trouve pas même l'apparence chez la plûpart des Anciens. Rien ne ſort de la toile. Pas le moindre relief.

282. On peut voir encore un ſuperbe effet de lumière dans un tableau de Natoire. C'eſt celui des vendeurs chaſſés du Temple (1).

(1) A Saint-Sulpice dans une chapelle du côté de la chaire.

Une partie de l'édifice eſt éclairée des rayons du ſoleil. Les figures ſe détachent parfaitement. Vous les voyez fuir, elles vont, dans leur trouble, ſe jetter ſur vous. C'eſt une excellente compoſition. Le coloris d'ailleurs en eſt ferme & la touche hardie.

283. Je l'ai déjà dit; le coloris eſt dans un tableau, comme dans la nature, la partie la plus attrayante. C'eſt une épreuve qu'on fait tous les jours dans deux femmes qu'on rencontre, l'une eſt remplie de mérite, mais ſes dehors ne préviennent pas. L'autre eſt fraîche, délicate, quoique d'ailleurs d'un mérite médiocre. Il eſt pourtant vrai qu'on accorde à celle-ci, dès le premier abord, une attention que l'autre n'obtient qu'après qu'on l'a bien étudiée. Or, va-t-on ſe donner la peine de ſe jetter

dans cet examen, si l'on n'est pas prévenu ? De même, on ne va pas se tourmenter à chercher dans un tableau des beautés qu'on ne peut découvrir qu'à la suite d'un examen approfondi. Ne négligez donc jamais le coloris. Consultez l'Argillière ; étudiez-le bien.

284. Je vois souvent, disoit Salvator Rose, donner pour un écu des morceaux qui n'ont aucun défaut du côté du dessin, pendant que d'autres, quoique moins corrects, mais d'un coloris flatteur, se vendent mille écus. Pesez bien cela.

285. Mais outre que ques-uns des tableaux dont nous avons déjà parlé, tels que le Lazare de Champagne, la Nativité de la Fosse, on peut étudier le coloris du Saint-

Barthelemi de la Hire (1), la Pentecôte, de Jacques Blanchard (2), le Saint-Pierre, de Bourdon (3), la Conception, par la Fosse (4), & sa Résurrection de la fille de Jaïre (5), le mariage du Duc de Bourgogne (6) & le Prévôt des Marchands (7); tous deux de Largilliere, quelques portraits par Mignard, l'Extrême-Onction, de Jouvenet (8), superbe tableau qui mériteroit d'être un peu mieux

(1) A Saint-Jacques du haut-pas, dans la nef, au dernier pilier sur la droite.

(2) A Notre-Dame, au premier pilier de la croisée, à gauche.

(3) *Ibidem.* Même croisée, au-dessus de la porte.

(4) Au grand autel des Récolettes, rue du Bac.

(5) Aux Chartreux, dans la nef, à gauche.

(6) A l'Hôtel-de-Ville, dans la grande salle, à gauche en entrant.

(7) Dans la seconde sacristie des Minimes de la place royale.

(8) A Saint-Germain l'Auxerrois, dans la croisée, à droite.

placé, beaucoup d'autres enfin qui ſont répandus par-tout, principalement dans les cabinets des amateurs, & que je ne cite point, parce qu'il en paſſe de temps en temps une partie chez les étrangers.

286. On peut enfin le dire. Rome, Veniſe, Bologne, ont été long-temps notre école, mais on verra, ſi l'on veut juger ſans partialité, que nous ne ſommes pas loin de leur rendre ce que nous en avons reçu. Nous aurions pu multiplier les exemples, il en eſt une foule d'autres que nous regrettons de n'avoir pas rappellés, mais cela nous auroit conduit trop loin. Nous nous ſommes bornés pour la plûpart, à ceux qu'on a chaque jour ſous les yeux, ou qu'on peut voir avec le plus de facilité.

287. Nous aurions à déſirer que

quelques-uns des plus capitaux fussent éternisés par le secours de la Mosaïque, genre de peinture qui se pratique avec des morceaux de verre coloré qu'on réunit au moyen d'un ciment très-dur. On peut en voir deux échantillons aux Carmes de la Place Maubert, d'après des portraits assez médiocres. Mais cet art ne s'est point encore établi parmi nous. La gravure y supplée en partie ; elle donne au moins l'idée du sujet, de l'ordonnance, du dessin, de l'expression même; il n'y a que le coloris qui s'y refuse, & cette partie de la Peinture est trop importante pour ne pas laisser des regrets. Aussi beaucoup d'amateurs préfèrent-ils une bonne copie à la plus belle gravure, & ce n'est pas sans raison. De deux traductions d'Homère, celle qui se rapproche le plus de l'original n'est-elle pas la meilleure?

Mais tel eſt l'enthouſiaſme de certaines gens pour les gravures, qu'on les voit rechercher, à grands frais, des productions dont la rareté fait tout le mérite. Ils s'extaſient devant quelques gravures muettes & nulles, comme ſi c'étoit le *nec plus ultra* de l'eſprit humain.

Ces divers moyens de perpétuer les fruits du talent, nous conduiſent à celui de fixer le paſtel : nous allons nous en occuper dans le Chapitre qui ſuit.

CHAPITRE VI.

Des moyens de fixer le pastel.

288. On conçoit bien que si l'on pouvoit faire pénêtrer dans la Peinture au pastel quelque substance transparente & de nature concrète en dissolution dans une liqueur, le pastel resteroit assujetti sur le tableau dès que le pastel auroit sêché. Nul doute que ce ne fût un grand avantage, car la facilité de la Peinture au pastel & la liberté qu'elle a de soigner, finir, retoucher un tableau tant qu'elle veut, lui donneroient bien des avantages sur la fresque & sur la détrempe. Mais comment appliquer une liqueur sur des couleurs qui se détachent aussitôt qu'on les touche.

289. Cette difficulté se lève en un seul mot. Qu'on incorpore au pastel, au travers d'un tissu léger qui le garantisse du frottement, quelque liqueur propre à le pénêtrer, de la matière solide & transparente dont elle sera chargée, & le voilà fixé.

Mais il ne faut pas juger sur cet apperçu du moyen que je propose. On va se convaincre qu'il est aussi sûr que simple, sur-tout si l'on se donne la peine d'en faire l'épreuve comme je vais l'expliquer.

290. D'abord le pastel ne s'enlève de dessus le canevas qu'autant qu'il éprouve quelque frottement ou qu'on le heurte avec un peu de violence.

Or, si l'on se contente de poser légèrement, sur la Peinture, un chassis monté d'un taffetas qui ne fasse qu'effleurer le pastel sans frot-

tement, ni ſecouſſe, il eſt clair qu'il n'en recevra pas la moindre altération, & que par conſéquent l'on peut inſinuer au travers de ce tiſſu la liqueur propre à fixer le paſtel ſans l'enlever ni l'effacer.

291. Cette principale difficulté levée, il ne s'agit que de trouver la ſubſtance convenable & la liqueur capable de s'en charger.

292. Parmi les matières concrètes & tranſparentes, les réſines paroîtroient les ſubſtances les plus propres à cet uſage ; de même qu'elles ſont la baſe des vernis. Mais toutes, à l'exception du camphre, qui n'a point de conſiſtance, changent entièrement la nuance des couleurs. On ne peut donc employer que les gommes ou les colles qui n'ont aucune couleur par elles-mêmes, lorſqu'elles ont peu

d'épaiſſeur, & qui n'altérent pas la nuance des matières colorées.

293. Mais comment les incorporer au paſtel, ſi l'eau qui ſeule peut les diſſoudre, ne peut, d'un autre côté, pénêtrer certaines couleurs, telles que le bleu de Pruſſe, les laques? &c.

294. Voici la réponſe. Il n'eſt aucune couleur dont l'eſprit de vin ne pénêtre parfaitement la ſubſtance. Il eſt vrai qu'il ne peut diſſoudre les gommes, non plus que l'eau ne peut diſſoudre les réſines. Mais ſi l'on combine enſemble l'une & l'autre liqueur, la difficulté s'évanouit. Il eſt évident qu'elles incorporeront au paſtel la ſubſtance concrête dont elles ſont chargées.

295. C'eſt en effet le réſultat

qu'on obtiendra lorsqu'après avoir dissous dans l'eau quelque gomme ou colle, & versé dans cette eau partie à-peu-près égale d'esprit de vin, l'on humecte le pastel au travers d'un taffetas intermédiaire, avec un plumaceau chargé de ces deux liqueurs combinées. Le pastel sera sur le champ pénétré par l'un & l'autre menstrue au travers du taffetas, qu'il faudra tout de suite enlever de dessus la Peinture aussi légèrement qu'on l'y a posé.

296. Peut-être pensera-t-on que le pastel doit alors s'attacher au tissu qui le touche. Il est vrai que j'en avois cette opinion moi-même au premier essai que j'en fis, & je fus étonné que le taffetas n'en eût rien enlevé quoique je n'eusse pas apporté de bien grandes précautions.

297. On pourroit croire enfin que la liqueur ne ſauroit manquer d'altérer les nuances du paſtel en l'imbibant de la ſubſtance, même la plus tranſparente, lorſqu'on voit que la moindre goute d'eau claire qui tombe deſſus y laiſſe une tache.

298. Mais il faut obſerver que cette tache n'en ſeroit pas une ſi la goute d'eau s'étendoit ſur toute la ſurface du tableau. Seulement il paroîtroit moins farineux, ou ſi l'on veut moins velouté, parce que les molécules du paſtel ſeroient un peu plus rapprochées, & ſa fleur plus adhérente, voilà tout. Car dès que les paſtels ſont préparés avec de l'eau, ſans en éprouver d'altération, de nouvelle eau ne peut leur en occaſionner aucune. Quant à la ſubſtance dont l'eau ſera le véhicule, nul doute qu'elle ne pût

altérer

altérer les couleurs ſuivant que cette ſubſtance pourroit, par elle-même, influer ſur la nuance des couleurs, comme le font toutes les matières huileuſes concrétes appellées réſines, telles que la gomme élémi, la ſandaraque, le maſtic en larmes, ou qu'elle ſeroit plus ou moins colorée elle-même, comme la gomme-gutte, le ſang-dragon, &c.

299. Mais dès qu'on employe une matière non réſineuſe & ſans couleur ſenſible, capable ſeulement d'acquérir la même conſiſtance que les réſines par l'évaporation de l'eau qui la tenoit en diſſolution, les couleurs n'en ſeront pas plus altérées qu'avec l'eau pure.

300. Or, de toutes les ſubſtances concrétes, ſolubles dans

l'eau, les plus propres à remplir le but proposé, comme n'ayant aucune couleur, sont la gomme adragant, la gomme arabique & les colles. Il est vrai que les gommes ont peu de corps & ne forment qu'une croûte assez légère, qui ne résistant point à des frottemens un peu rudes, laisseroit le pastel à découvert. Il vaut donc mieux, quelque limpides que soient les gommes, employer la colle & choisir la plus belle & la plus transparente. A ce titre, la colle de gants, celle de parchemin, & par-dessus tout la colle de poisson, méritent la préférence.

Par ce moyen, les couleurs ne seront point altérées, & le pastel se trouvera très-bien fixé. Voici le méchanisme de cette opération.

301. Choisissez la colle de pois-

ſon (1) la plus nette & la plus blanche, & faites en couper une demi-once en très-petits morceaux. Comme elle eſt en feuilles roulées, & que le dedans eſt toujours d'une qualité médiocre, il faut le jetter. Mettez-la dans une caraffe avec une livre, à peu près, d'eau

(1) La colle de poiſſon, (*icthiocolla*), n'eſt autre choſe que la veſſie d'air qu'on tire dans les contrées arroſées par le Volga, des différentes eſpèces d'eſturgeons (*accipenſer huſo*, *accipenſer ruthenus*, *accipenſer ſtellatus*) qu'on pêche dans ce fleuve, principalement vers Saratof, Simbirks, & dans tous ceux qui ſe jettent dans la mer Caſpienne. On fait tremper dans l'eau ces veſſies toutes fraîches, on les frotte avec un linge un peu rude pour emporter la peau qui les couvre, on les roule enſuite ſur elles-mêmes, & on les ſuſpend ſur des cordes pour les faire ſécher. Il y a des endroits où l'on fait bouillir ces veſſies toutes fraîches pour en extraire la colle que l'on coule dans des moules. On en fait auſſi de la veſſie d'air des barbues. Les notions que donnent ſurcet objet l'Encyclopédie, le Dictionnaire d'Hiſtoire Naturelle & le Cours d'Agriculture, ne ſont pas exactes. Voyez le voyage de MM. Gmélin, Pallas, &c.

bien claire. Le lendemain vous mettrez la caraffe dans un poëlon preſque plein d'eau, ſur la braiſe. C'eſt ce qu'on appelle bain-marie. Tenez tout cela, ſur le feu, trois ou quatre heures ſans ébullition, mais toujours prêt à bouillir. Remuez de tems en tems la colle avec une cuiller de bois. Au bout de ce temps la colle ſera preſqu'entièrement diſſoute. Verſez-la dans un autre vaſe au travers d'un linge. Si c'eſt dans une bouteille il faut attendre que la liqueur ſoit preſque froide, ſans quoi le verre éclateroit. Quand vous voudrez l'employer, verſez-en dans une aſſiète une quantité proportionnée au beſoin. Joignez-y partie à peu près égale d'eſprit de vin rectifié, mêlant un inſtant les deux liqueurs avec un plumaceau.

302. La colle, ainſi préparée,

couchez votre tableau sur une table, la Peinture en haut. Ayez un taffetas bien tendu sur un chassis. Posez-le sur le tableau, de manière que le taffetas touche légérement la Peinture. Il est même bon de l'assujettir, en mettant, sur les bords de ce chassis, deux ou trois morceaux de brique. Trempez un plumaceau dans la liqueur dont nous venons de parler & passez-le un peu légèrement sur le taffetas d'un bout à l'autre. Évitez de passer deux fois sur le même endroit. La liqueur dans l'instant pénétrera le pastel au travers du taffetas. Otez aussitôt adroitement le chassis, & laissez votre tableau sécher à l'ombre sans le remuer, le pastel paroîtra fort rembruni d'abord; mais, semblable aux crayons qui sont toujours obscurs, jusqu'à ce qu'ils soient secs, la Peinture en séchant reviendra ce qu'elle étoit.

303. Cependant, si les crayons avoient été composés sans choix, ou que les couleurs du tableau fussent tourmentées, il pourroit arriver que les teintes resteroient un peu plus brunes qu'elles ne l'étoient avant l'opération ; d'autant que le blanc de Troyes ayant peu de corps, les couleurs, alliées à ce blanc, dominent un peu dessus (1). Pour prévenir cet inconvénient, tenez un peu plus clairs que vous n'auriez fait tous les tons de votre tableau sans exception. Par ce moyen, les touches seront toutes au point convenable.

304. On conçoit que par ce méchanisme très-simple on peut peindre au pastel des tableaux de la plus grande étendue, & fixer en-

(1) On peut substituer à la craye, lorsqu'on se propose de fixer le pastel, les autres blancs dont j'ai parlé, nos. 66 & 68.

ſuite la Peinture à la faveur d'un chaſſis mobile de taffetas ou de crin fort ſerré. La Peinture au paſtel, n'eût-elle d'autre avantage que celui d'être infiniment expéditive, c'en ſeroit aſſez pour qu'on l'employât dans les tableaux deſtinés à des places où le jour n'eſt pas favorable à la Peinture à l'huile. Pour jouir de ceux-ci, par exemple, il faut être placé du côté même par lequel vient la lumière. Auſſi les tableaux fort élevés & ceux des chapelles, qu'on ne peut voir dans ce point de vue, ſont-ils comme des tréſors enfouis. Le paſtel fixé n'auroit pas cet inconvénient. Pour cet effet, on n'auroit qu'à faire préparer une toile très-fine, montée ſur un chaſſis de la grandeur convenable, & la faire imprimer à la colle avec de la craye. C'eſt ce qu'on appelle en détrempe. Le

paſtel adhère très-bien ſur un pareil canevas, ſi l'on peint deſſus, & peut-être fixé comme ſur un tableau de chevalet. C'eſt une opération de deux minutes. On peut employer également du papier qu'on aura collé ſur une toile, ainſi que ces papiers peints en détrempe, & qui ſervent de tapiſſerie; ils réuſſiſſent parfaitement. Nous reviendrons tout-à-l'heure ſur cet article.

305. Mais dans ce cas il ſeroit bon, pour plus de précaution, d'avoir deux ou trois de ces chaſſis mobiles dont nous venons de parler, afin d'arroſer & laver d'eau chaude, avec une éponge, celui qui viendroit de ſervir pendant qu'on employeroit l'autre, parce que s'il s'étoit par haſard attaché quelques particules de paſtel au tiſſu du taffetas, on ne les porteroit

pas sur les autres parties du tableau. De même il seroit bon d'avoir au lieu de plumaceau deux ou trois pinceaux faits exprès pour pouvoir les laver de temps en temps dans l'eau chaude. Ces pinceaux doivent avoir à peu près la forme des vergettes dont on brosse les habits & la longueur d'environ six pouces, non compris la poignée qui doit être un peu recourbée. Mais ils ne doivent guères avoir que deux rangs de poil de Blé-reau d'environ deux pouces de sortie, parce qu'il ne faut pas répandre, à la fois, trop de liqueur, elle pourroit s'épancher & confondre les teintes, quoique je n'aye jamais éprouvé cet inconvénient. Je me suis quelquefois servi d'une patte de lièvre.

306. S'il arrivoit, car il faut tout prévoir, qu'en étendant la liqueur,

les poils du pinceau pénétraſſent dans le tiſſu du taffetas, & ſe chargeaſſent de couleur, on s'en appercevroit ſur le champ. La liqueur ne manqueroit pas de devenir louche dans l'aſſiète à meſure qu'on y tremperoit le pinceau pour en prendre. En ce cas, il faudroit renouveller ſur le champ la liqueur & changer d'aſſiète.

307. On doit cependant compoſer peu de liqueur à la fois, parce qu'elle pourroit ſe corrompre au bout de quelques jours, à moins qu'on ne mêlât tout de ſuite la diſſolution de colle avec pareille quantité d'eſprit de vin, ce qu'il faut faire en incorporant les deux liqueurs, de manière qu'on verſe alternativement dans la bouteille un verre de diſſolution de colle avec autant d'eſprit de vin. D'ailleurs dans un tems froid cette diſ-

solution se coagule & reste en mucilage. Mais pour lui rendre la fluidité nécessaire, il suffit de mettre la bouteille dans de l'eau qu'on fera chauffer un instant. Mettez aussi, dans les temps froids, l'assiète sur l'eau chaude, pour tenir la composition plus liquide pendant l'opération.

308. Mais au surplus, comme on pourroit faire quelque mépriſe, la première fois qu'on voudra la pratiquer, il convient d'en faire l'essai, par précaution, sur quelqu'ouvrage de peu de conséquence, ou même sur la moitié seulement d'un tableau qu'on aura peint tout entier pour cet usage, afin de juger de la différence des tons, lorsqu'il sera sec, & de l'effet de la liqueur sur le pastel.

309. Il est même bon d'attacher

quelques morceaux de carte sur les angles du chassis de taffetas, si l'on se propose d'en faire usage, pour fixer le pastel sur de grands tableaux, parce que le papier des cartes, en effleurant le pastel, n'en emporte pas la moindre particule, quand même le chassis y feroit quelque frottement.

Telle est la manière dont j'ai fixé le pastel sur des canevas, soit de toile imprimée en détrempe, soit de velin, soit de papier.

310. Monsieur Loriot s'est servi d'un autre procédé, qu'il a fait connoître enfin le 8 janvier 1780, à l'Académie de Peinture. Il employoit la même composition, mais il la faisoit jaillir sur le pastel en forme de pluie, avec une vergette qu'il trempoit légèrement dans la liqueur. Il faisoit revenir à lui les soies de cette brosse, avec

une baguette de fer courbe, & les laissant ensuite échapper, elles répandoient sur la Peinture, en se redressant brusquement par l'effet de leur élasticité, des goutes de liqueur qui la couvroient insensiblement toute entière, si l'on continuoit d'arroser ainsi tout le tableau. Ce procédé réussit assez bien, mais il exige de la patience & beaucoup d'adresse. Il faut aussi que la dissolution de colle soit extrêmement claire, & même assez chaude, sur-tout en hiver, autrement elle se fige en l'air & fait des taches.

311. Quant au procédé de M. le Prince de San-Severo, c'étoit à-peu-près la même composition, c'est-à-dire de la colle de poisson qu'il faisoit dissoudre dans l'eau pure, & qu'il mêloit ensuite avec de l'esprit de vin. Mais il commen-

çoit par la faire infuſer dans du vinaigre diſtillé. Ce n'eſt pas d'ailleurs ſur le paſtel qu'il appliquoit immédiatement la liqueur, mais par derrière le canevas, qu'il tenoit renverſé la Peinture en deſſous, de manière qu'elle s'inſinuoit au travers & venoit imbiber le paſtel. Ce procédé réuſſit parfaitement, l'on ne court pas le moindre riſque de gâter le tableau, mais on ne peut l'employer que ſur un canevas de taffetas ou de papier bleu. Sur tout autre, la liqueur ne pénètreroit pas.

312. Il y a douze ou quinze ans qu'un Peintre italien, qui ſe nommoit le Chevalier Saint-Michel, fit inſérer, dans le mercure de France, un projet de ſouſcription, dans lequel il s'engageoit à publier la manière de compoſer les crayons en paſtel & de le fixer. Il

ne m'a pas paru qu'on se soit empressé d'accueillir ses offres qu'il mettoit à un très-haut prix. J'ignore si son secret, pour composer les pastels, ne se réduisoit pas à faire usage de l'esprit de vin. Mais ce dont je ne puis douter, c'est que son moyen de le fixer n'étoit autre que celui du Prince de San-Severo qui n'en a jamais fait mystère, & que l'on connoissoit en France par la relation de M. de la Lande, publiée en 1769. Cet Artiste peignoit sur le taffetas, & ne faisoit que de petits bustes qu'il couvroit d'une glace, quoiqu'il eût fixé le pastel. Je ne sai s'il n'est pas allé mettre ses secrets en vente chez quelqu'autre nation. Dans la carrière des arts, le moyen de manquer la fortune c'est de courir après ; on ne peut l'atteindre que sur les aîles de la gloire.

313. On voit que dans les trois procédés rapportés ci-dessus pour fixer le pastel, la composition de la liqueur est la même, & qu'il n'y a de différence que dans la manière de l'appliquer. L'usage & le tems apprendront quelle est la plus commode, la plus expéditive, & la moins sujette aux inconvéniens. Rien n'empêche au surplus qu'avant de faire dissoudre dans l'eau, sur le bain-marie, la quantité de colle indiquée, on ne commence par la faire infuser vingt-quatre heures dans une once de vinaigre distillé, suivant le procédé du Prince de San-Severo. Mais les proportions de colle qu'il indique sont trop fortes. Quant au vinaigre, nul doute qu'il ne soit avantageux contre la piquûre des insectes que la colle peut attirer, & ne contribue à les écarter.

Il ne manquoit à la Peinture au paſtel que de la ſolidité. L'y voilà parvenue.

Il nous reſte à dire un mot du canevas même ſur lequel ce genre de Peinture peut ſe pratiquer. C'eſt un éclairciſſement qu'on ne trouve pareillement nulle part.

CHAPITRE VII.

Du Canevas & du Chaſſis.

314. LE canevas eſt l'étoffe même ſur laquelle on travaille au paſtel. Le chaſſis eſt un aſſemblage de petits ais de bois ſur lequel le canevas eſt étendu.

315. Les uns employent pour canevas, du papier bleu, préparé ſans colle, d'autres du velin; quelques-uns du taffetas. On peut employer auſſi de la toile ou du papier blanc préparés comme nous le dirons tout-à-l'heure.

316. Le papier bleu prend très-bien le paſtel. On tend ce papier ſur le chaſſis avec de la colle d'A-

midon ou de la manière ſuivante. On démêle d'abord dans une aſſiète de terre avec un verre d'eau froide une petite cuillerée de poudre à cheveux ou de farine. On met l'aſſiète ſur le feu. L'on remue de temps en temps le mêlange. Dès qu'il a pris deux ou trois bouillons, la colle eſt faite. Alors, on étend un peu de cette colle ſur les bords extérieurs du chaſſis, avec une broſſe. On applique une toile deſſus. On la replie vers les bords ſur la colle, on y clouë quelques pointes. On étend de même un peu de colle ſur les bords de la toile. On la couvre enſuite avec le papier bleu qu'on replie ſur les bords du chaſſis. On mouille auſſitôt ce papier d'un bout à l'autre. Il devient plus mou que du linge. Il faut le tendre dans tous les ſens, en le tirant par les bords, mais très-peu, mais avec précaution

pour ne pas le déchirer. En sêchant, ce papier se tendra comme une peau de tambour, quoiqu'il fit des ondes ou des vallons pendant qu'il étoit encore mouillé. Quelques-uns employent sous le papier une toile imprimée à l'huile.

317. Rien n'empêche qu'au lieu de toile on ne mette sous le papier bleu, pour le soutenir, une feuille de grand papier très-fort. On le mouille comme le papier bleu pour le tendre & le coller sur le chassis. Il fait le même effet que la toile. Mais il est un peu moins solide.

318. Les défauts du papier bleu sont d'être un peu raboteux & souvent trop velu. Ce n'est pas sans beaucoup d'art que la Peinture y prend, vue de près, un œil suave; mais il lui donne de la force. Autrefois ce papier se tiroit de Hol-

lande. Nos fabriques ſe ſont raviſées. Elles en font aujourd'hui qui ne vaut pas moins. Elles en préparent même de ſemblable en d'autres couleurs.

319. Le velin s'applique ſur le chaſſis de la même manière que le papier bleu ; mais il ne faut pas de toile par-deſſous pour le ſoutenir. On peut, au lieu de velin, ſe ſervir de parchemin. L'un & l'autre, ayant plus de conſiſtance que le papier bleu, ne demandent pas autant de précautions. On peut les tendre avec plus de force, ils s'y prêtent fort bien, quand ils ſont mouillés. Le paſtel ne mord pas bien ſur cette eſpèce de canevas. Auſſi les ouvrages de ceux qui s'en ſervent, ont-ils toujours de la moleſſe & peu de relief. Mais ſi les tons y ſont foibles, ils y prennent un moëlleux & un tendre qui ne

laiſſent pas de faire des conquêtes. Il y a des gens qui ſavent préparer le velin de manière que le paſtel mord très-bien deſſus & que les tons y reçoivent beaucoup de force & de vigueur. Leur ſecret, c'eſt d'enlever l'épiderme avec une pierre ponce. Le frottement, continué le tems néceſſaire, rend le parchemin cotonneux & velouté. Le paſtel s'attache alors à cette ſurface que la pierre ponce a rendue moins liſſe, il y prend plus d'épaiſſeur, & par conſéquent plus de corps.

320. Si l'on employe du papier très-fort, au lieu de parchemin, tel que les papiers nommés grand aigle, impérial, grand chapelet, il faut le préparer de la manière ſuivante. Mouillez-le ſur une table, tendez-le enſuite ſur le chaſſis comme nous l'avons dit

en parlant du papier bleu. Quand il ſera ſec il faudra le coucher ſur la table & jetter deſſus à deux ou trois repriſes de l'eau bouillante, puis le frotter légèrement chaque fois avec une broſſe douce, pour emporter la colle dont il eſt enduit. Ne répandez pas l'eau bouillante ſur les bords, afin qu'il ne ſe détache pas du chaſſis. Au bout de trois ou quatre heures il ſera ſec, du moins en été. Pour lors paſſez deſſus une pierre ponce arrondie, pour en emporter les inégalités & le grain. Si la pierre étoit anguleuſe elle feroit des rayes. Il peut même arriver qu'en frottant un endroit plus que l'autre il s'y formât des vallons. Mais, en l'humectant de nouveau par derrière, d'un bout à l'autre, tout cela diſparoîtra. Ce papier préparé de la ſorte, aura tous les avantages qu'on peut déſirer, ſans avoir le moindre

inconvénient. Le velin ni le papier bleu ne reçoivent pas le paſtel avec plus de grâce.

321. Un canevas qu'on peut employer encore d'une manière avantageuſe, c'eſt le taffetas. Il faut qu'il ſoit un peu fort, tel à-peu-près que le gros de Florence. Trop clair & trop mince il laiſſeroit échapper le paſtel au travers du tiſſu. Le taffetas eſt encore plus expéditif que le papier dont nous venons de parler, & les coups de crayon ſont tout à la fois moëlleux, nets & vigoureux. Pour aſſujettir le taffetas ſur le chaſſis, il faut l'y coller avec l'eſpèce de pâte dont nous avons parlé (n°. 268.) S'il reſtoit quelques inégalités ou des traces des plis, il ſuffira de le mouiller; il ſe tendra parfaitement. Le paſtel tient peu ſur le taffetas, il faut néceſſairement l'y fixer. On peut

peut le faire par le procédé du Prince de San-Severo.

322. Quelques Artiſtes ont imaginé d'employer pour canevas une feuille de cuivre qu'ils font bien applanir & dépolir afin que le paſtel morde mieux deſſus. Il eſt difficile qu'à la longue le cuivre n'altère pas les couleurs ſi peu qu'elles contiennent de particules ſalines. On connoît la diſpoſition du cuivre à ſe convertir en vert de gris, au moins dans des lieux expoſés à l'humidité. Cette rouille en s'amalgamant avec les couleurs ne les embellit pas.

323. A Rome, quelques Peintres en paſtel font enduire une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jetté de la poudre de marbre & de pierre ponce bien tamiſées. Ils uniſſent enſuite ce

canevas avec la pierre ponce pour en emporter les inégalités. Ils ne couvrent la toile de cette eſpèce d'enduit, que lorſqu'elle eſt déjà tendue ſur le chaſſis. Le paſtel prend très-bien deſſus, & cette méthode réuſſit au mieux.

La toile, au reſte, peut être préparée de la même manière ſans poudre de marbre ni de pierre-ponce, mais avec une forte couche de craye mêlée avec la colle.

324. On peut enfin peindre en paſtel fort commodément ſur du papier de tenture. C'eſt ce papier, peint en détrempe, dont on tapiſſe les cabinets. Il ſuffit de l'appliquer ſur un chaſſis avec une toile intermédiaire ou du papier très-fort pour le ſoutenir. Le paſtel prend très-bien deſſus, pourvû qu'il n'ait pas été liſſé; tout autre papier collé, qui ne ſeroit pas empâté de la ſorte

avec de la craye, eſt ingrat, & le paſtel n'y prend pas bien.

325. Quant au chaſſis même ſur lequel doit être tendu le canevas, ce ſont des tringles ou liſteaux de bois d'un pouce de largeur, ſolidement aſſemblés par leurs extrémités, & ſans chape. S'il excédoit vingt ou vingt-quatre pouces, on ne pourroit guères ſe diſpenſer de le garnir de traverſes. Mais en ce cas il faut que les traverſes ayent moins d'épaiſſeur que les montants du chaſſis, pour que le canevas ne porte pas deſſus.

326. Voilà tout ce que nous avons à dire ſur les matières qui peuvent recevoir la Peinture au paſtel. Nous remarquerons, pour terminer ce Chapitre, que lorſqu'on a fini le tableau, ſoit qu'on fixe ou qu'on ne fixe pas le paſtel,

on a coutume de le renfermer ſous un verre blanc aſſujetti dans une bordure dorée, afin de le garantir de la pouſſière & des inſectes. Il faut faire clouer derrière le verre des morceaux de bois ou de liége de deux ou trois lignes d'épaiſſeur, afin d'en éloigner un peu le chaſſis, & que le paſtel ne touche pas au verre, ſur-tout s'il n'eſt pas fixé, parce qu'il s'attacheroit à la ſurface intérieure du verre, & le rendroit opaque. Il faut de plus, coller par derrière ſur le bois & tout le long des bords de la glace, des bandes de papier qui n'excédent pas la feuillure, afin de fermer tout paſſage à la pouſſière qui pourroit pénétrer entre la feuillure & le verre. Quand les bandes de papier ſont ſèches, on met le tableau dans la bordure, & l'on colle enfin par derrière, avec des bandes de papier plus larges, une feuille de

carton presque aussi grande que le cadre même, pour garantir le tableau des accidents & de la poussière qui pourroit s'introduire de ce côté là.

Par ce moyen, la Peinture en pastel ne peut jamais éprouver d'altération. Si le verre se ternit, ce n'est qu'au dehors & l'on peut y remédier en l'essuyant avec un linge trempé dans l'eau-de-vie.

327. Mais si l'on fixe le pastel on peut très-bien se dispenser de de mettre le tableau sous un verre. Il suffit, lorsque le pastel est sec, après avoir été fixé, d'étendre dessus, à froid, une couche de colle de gants ou de parchemin. Puis, une seconde, quand la première a sêché, même une troisième. La quantité n'y peut nuire. Voici comment cette colle se

composse. On fait tremper le soir dans de l'eau pure, une poignée des rognures de cette peau dont on fait les gants, afin de la bien nettoyer. Le lendemain on jette cette eau. L'on fait bouillir les rognures dans une pinte d'autre eau bien nette, pendant trois ou quatre heures. Ensuite on verse la colature au travers d'un linge propre dans un vase de fayance. Il ne faut préparer cette colle que lorsqu'on veut l'employer. Elle se gâte aisément dans les tems chauds, & n'est plus bonne à rien. C'est avec une brosse très-douce qu'il faut l'appliquer sur la Peinture. Il ne faut pas qu'elle soit chaude, elle pourroit dissoudre & délayer la colle de poisson qui fixe le pastel. On peut l'éclaircir avec de l'eau, sur le feu, lorsqu'elle se trouve trop épaisse. Au reste, c'est par surabondance que je parle de la colle de

gants. On peut employer de même, deux, trois & quatre couches de colle de poisson. Mais comme celle-ci doit être un peu chaude, il faut nécessairement se servir du chassis de taffetas pour les appliquer, sans quoi l'on délayeroit la première couche, ce qui tourmenteroit les couleurs. On peut alors supprimer l'esprit de vin. De l'eau-de-vie suffit; & pourvû que la liqueur traverse le taffetas, ce qu'elle ne feroit point, s'il n'y avoit au moins de l'eau-de-vie, elle se combinera très-bien avec la première couche, & couvrira la Peinture d'un enduit impénétrable. Au surplus, pour fixer le pastel, on peut employer indifféremment la colle de gants on la colle de poisson. Mais dans l'un comme dans l'autre cas il faut absolument faire entrer de l'esprit de vin dans la première couche, afin que la colle puisse péné-

trer le paſtel. Les couches ſubſéquentes n'ont d'autre objet que de couvrir la Peinture déjà fixée, & la garantir à la place du verre. On n'a beſoin, dans la ſuite, pour nettoyer le tableau, que d'y paſſer un linge mouillé d'eau-de-vie.

328. On peut même l'enduire, d'une, deux & trois couches de vernis, pourvû qu'on ait eu le ſoin d'étendre auparavant ſur la Peinture, au moins, trois ou quatre couches de colle de poiſſon. Le vernis la rapprochera tellement de la Peinture à l'huile, qu'il ſeroit aiſé de s'y méprendre. Il eſt néceſſaire d'interpoſer pluſieurs couches de colle, parce que les réſines qui compoſent le vernis, changeroient le ton des couleurs, ſi le vernis pénétroit juſqu'au paſtel. Le jaune deviendroit ſouci, le roſe violet, ainſi des autres. Les couches inter-

médiaires de colle préviennent cet inconvénient. Par ce méchaniſme plus difficile à décrire qu'à pratiquer, la Peinture au paſtel imite une ancienne Peinture à l'huile, comme je viens de le dire, au point de tromper ceux qui n'en auroient pas l'idée.

329. Le vernis dont on ſe ſert le plus ordinairement pour les tableaux, ſe fait avec du maſtic en larmes qu'on fait diſſoudre, dans l'eſſence de thérébentine, ſur la cendre chaude. On peut employer encore un blanc d'œuf dans lequel on fait diſſoudre un peu de ſucre candi; mais il faut y mêler du ſuc de rue pour écarter les inſectes. Ce vernis peut s'enlever avec de l'eau tiéde.

330. C'eſt d'un vernis à-peu-

près ſemblable qu'on enduit les tableaux peints à l'huile. Ces ſortes de vernis fort légers valent mieux, pour cet uſage, que les vernis gras. Ils n'ont pas autant de ſolidité. Mais c'eſt une qualité de plus. On peut les enlever, quand on le juge à propos, avec de l'eſprit de vin, pour en mettre de nouveau. Cette méthode ſert en même tems à nettoyer les tableaux. Certaines gens employent pour cela de la leſſive de cendres ou de l'eau de ſavon. C'eſt le moyen de les perdre. Ces liqueurs alkalines diſſolvent l'huile & délayent les couleurs. L'eau-de-vie ou l'eſprit de vin ſuffiſent, mais il faut les affoiblir avec de l'eau, pour que la partie ſpiritueuſe ne pénètre pas la couleur, encore cette méthode eſt-elle dangereuſe.

331. Quelques particuliers ſa-

vent même enlever la Peinture de dessus une vieille toile, & la reporter sur une toile neuve. Ils détruisent l'ancienne avec une pierre ponce, & lui substituent la nouvelle qu'ils collent par derrière contre la Peintnre ; mais je n'ai pas une idée assez sûre de leur procédé pour l'expliquer, sans courir le risque d'induire en erreur. J'invite ceux qui le connoissent à le publier. Tout ce que je puis assurer, c'est que j'ai vu des Titien que des restaurateurs avoient massacrés (1).

332. Mais en se tenant en garde contre le charlatanisme, il faut applaudir aux efforts qu'on a faits pour

(1) Voyez le Traité de la Peinture en émail, par M. de Montamy, vers la fin.

conſerver les reſtes des monuments précieux que les Anciens nous ont laiſſé de leur génie & de leur goût. Tous les peuples de l'Europe ſe les diſputent à l'envi. Quelques modernes, qui de temps en temps les remplacent, jouiſſent de la même gloire. Ainſi dans tous les temps & chez toutes les nations, les hommes ont trouvé de l'attrait dans l'imitation de la nature. Les ſauvages même, livrés à l'exercice des armes & de la chaſſe, repréſentent, à leur manière, leurs combats & leurs triomphes. Combien les jeux du théâtre, qui ſont eux-mêmes une image en action des ſcènes de la vie, n'attirent-ils pas de ſpectateurs? En un mot, tel eſt le plaiſir qu'inſpire l'imitation, qu'il n'y a pas un homme de goût dont les appartements ne ſoient peuplés des perſonnages de la fable ou de l'hiſtoire. C'eſt qu'il n'eſt guère de ſo-

ciété plus douce. Tantôt on se promène avec Baptiste, parmi les fleurs. Ces roses si tendres ne craignent pas le souffle de Borée, & n'ont pas besoin, pour conserver leur fraîcheur, des larmes de l'Aurore. Tantôt, au milieu d'un naufrage, on s'élance, parmi les rochers, sur les débris d'une barque fracassée, pour secourir des malheureux qui se noyent. Quelquefois on traverse une fête de village pour aller chercher au pied d'une colline un lieu solitaire. Mais on s'arrête au milieu de ces heureux villageois pour partager leurs plaisirs. Ici, graces à Latour, on voit un bienfaiteur de l'humanité. L'on s'entretient avec lui. Sa physionnomie qui nous rend son ame toute entière nous rappelle ses pensées, & nous fait sentir, par un heureux contraste, que le froid égoïste mérite de ne rencontrer sur la terre

que des êtres qui lui reſſemblent; ailleurs, c'eſt une jeune beauté qui rêve, incertaine, irréſolue. Elle eſt entre deux portiques, à l'un deſquels ſont ſuſpendues des guirlandes & des couronnes de fleurs. Un enfant tout radieux & qui porte un arc eſt à l'entrée; il rit & l'appelle. Mais ſous le portique même eſt une femme qui pleure ſur des rochers arides. L'entrée de l'autre portique eſt étroite, difficile, eſcarpée. Mais elle conduit dans un vallon délicieux. Une Déeſſe qui lui tend la main d'un air majeſtueux, l'invite à l'y ſuivre, & lui préſente l'hymen couronné de roſes.

333. Faut-il s'étonner que la Peinture & la Poëſie ayent tant de partiſans? Tout eſt de leur reſſort. Leur empire s'étend juſques

sur les objets métaphysiques. Par elles, ils prennent un corps pour nous instruire en nous amusant. La Peinture dit les choses, la Poësie les peint.

334. Il peut se trouver des détracteurs des Beaux-Arts, & peut-être est-il des rigoristes qui ne regardent la Peinture que comme un luxe frivole; ces sortes de gens sont comme des sourds auxquels il est inutile de répondre. Encore, un sourd entendra-t-il ce que dit un tableau. Ne sait-on pas que l'ame n'est point affectée par les oreilles avec autant d'énergie que par les yeux (1)? C'est ainsi qu'autrefois un Artiste, nouveau Démosthène, en-

(1) *Segnius irritant animos demissa per aurem, quam quæ sunt oculis subjecta.* HOR.

flamma les Athéniens & les fit marcher au combat avec un tableau qui leur montroit un guerrier recevant la couronne des mains de la Victoire. C'eſt ainſi que les Mexicains firent comprendre à Montezume ce que c'étoit que les Eſpagnols, leurs chevaux, & leur tonnerre, dont ils ne pouvoient parvenir à lui donner l'idée. Une femme, long-tems imprudente, veut inſtruire ſon mari qu'elle eſt enfin revenue des écarts de la jeuneſſe. Mais timide, incertaine, confuſe, elle ne ſait de quel moyen ſe ſervir. Comment haſarder une explication s'il eſt aliéné ſans retour? Elle ſe fait peindre affligée, éperdue, les yeux remplis de larmes, & fait mettre ce portrait à la place d'un autre précédent que ſon mari prenoit autrefois plaiſir à voir. Il entendit ce langage, &

vola, transporté de joye, lui protester qne tout étoit oublié.

Ce trait a été puisé dans la nature.

335. Ce goût-là sans doute peut devenir absurde & dégénérer en engoûment s'il n'est pas éclairé. N'a-t-on pas vu des tableaux, d'un mérite médiocre, se vendre au poids de l'or? Ce n'étoient que des rochers, des nuages, des chevaux, des figures sans ame, ou des magots aussi froids que hideux. C'est en vain qu'on interroge ces compositions-là. Ni le tableau, ni même les figures ne vous disent rien. Les délicieux morceaux pour les gens qui n'ont que des yeux! Laissons aux brocanteurs le soin d'en vanter *la fraîcheur, la touche fine, le précieux fini, l'harmonie.* En un mot, ce sont, en fait de Peinture,

ce que les Marionettes ſont en fait de Spectacle. Ne les priſons que ce qu'ils valent du côté du méchaniſme, & ne mettons pas le Verſificateur au-deſſus du Poëte.

FIN.

TABLE
DES MATIERES.

Les chiffres désignent les numéros *& non les pages.*

A

Acide marin, ou esprit de sel; substance saline qui entre dans l'eau régale, 93, 126. Dans le bleu de Prusse, 155.

Acide nitreux, ou eau forte, ou esprit de nitre, substance saline qui entre dans l'eau régale, 93, 126.

Acide vitriolique, ou huile de vitriol. Substance saline. Voyez alun & couperose.

Ahouai, sorte d'apocin, 92.

Alaterne, 97.

Alizier des bois, 181.

Alcana, sorte de troëne, 92.

Alkali, substance saline; son effet sur le jaune, 95. Sur le bleu de Prusse, 144. Sur les tableaux, 330.

Allégorie; comment elle peut entrer dans le portrait, 235. De la vertu séduite par l'amour, 236. D'un gouvernement bien constitué, 243.

Altération qu'éprouvent les couleurs. Moyen de la prévenir, 50, 51.

Alun, terre argileuse combinée avec l'acide vitriolique, 67, 123.

Amateurs. (Mauvais goût de quelques), 335.

Ampelite, pierre noire, 191.

Ame, tableaux qui n'en ont point, 268.

Anciens. Qu'il faut les étudier sans se borner à se traîner sur leurs pas, 192. Afin d'être, pour la postérité, ce qu'ils sont pour nous, il faut réunir comme eux, divers genres de connoissances, 268.

Appuye-main, 26.

Arbre aux anemones, 97.

Ardoise; (couleur d'.) 211.

Argentine, 181.

Arſenic, 165. Rouge, voyez Orpiment.

Artiſte. Doit faire préparer ſes couleurs ſous ſes yeux, 22, 194, les perſonnes qui ne le ſont pas peuvent, ſans inconvénient, s'en diſpenſer, 195.

Arts. Dans les beaux arts, la gloire ſeule mène à la fortune, 312, *in fin.*

Attelier, 28.

Attitude, 233.

Aune noir, 181.

Azur, bleu d'azur, verre de cobalt, 149.

B.

Balisier, 92.

Batailles, (genre des), 239.

Beauté dans la phyſionnomie, 267.

Blanc d'Autriche, 69. De craye, ou de Troyes, 32. De Chremnitz, 69; d'Eſpagne, 58. De fard, ce que c'eſt, & ſes défauts, 73. Le meilleur, 75 & 76. Léger, 69. De plomb, 58 & 63. Superfin, 69. De zinc & dépôt où l'on le trouve, 68. Voyez fleurs d'antimoine & de zinc.

Biſorte, 181.

Biſtre, ce que c'eſt, 44, 168.

Bleu. (Diverſes nuances de,) 141. D'azur, voyez ce mot. De Berlin ou de Pruſſe, ce que c'eſt, 40. Manière de le traiter, ſoit pour le paſtel, ſoit pour la Peinture à l'huile, 142. D'en compoſer, 155. Céleſte ou minéral, 154 & ſuiv. D'indigo, 146. Manière d'en compoſer des crayons, 147. De Montagne, voyez chaux de cuivre.

Boëtes de crayons, 27.

Bois de Bréſil ou de Fernambouc, 131, 136. De campêche, 164. De cormier, 181. De cornouiller, *ibid.* De meriſier, *ibid.* De murier noir, *ibid.* De néflier, *ibid.* De noyer, *ibid.* De pommier, *ibid.*

Bouleau, 120, 121, 133, 173, 184.

Bologne, (école de) 286, *in fin.*

Brou de noix, 181.

Brun. Crayons bruns de noir de fumée, ne ſont bons qu'à jetter par la fenêtre, 185. Voyez ſtil de grain.

Brun-rouge, 109, 209.

C.

Camomille, 97.

Canevas ; c'eſt la matière ſur laquelle on peint en paſtel, 266, diverſes eſpèces de canevas, 314 & ſuiv.

Cariarou, plante du Bréſil, 92.

Carmin, ce que c'eſt, 38 & 116. Manière d'en compoſer un ſolide, 120.

Carnations, claires, 220. Dans l'ombre 225.

Caſſis, ſes bayes, 168.

Cendre bleuë, 153; d'étain ou potée, ce que c'eſt, 64. Verte, 153.

Cériſes noires, 168.

Ceruſe, ce que c'eſt, 63. Ses défauts, 52 & 63.

Chamois, (couleur de) 198.

Chaſſe. L'image de cet exercice eſt fait pour ſervir d'enſeigne aux boucheries, 241.

Chaſſis, 325.

Chaux d'antimoine, 65, 104. Blanche de zinc, 66, 68. De biſmuth, 73,

103. De cuivre 153, 162 & 163. D'étain, 123. De fer, voyez ochre jaune de zinc, 105. De mercure, 36, 78, 101. D'or, voyez pourpre. De plomb, voyez blanc & minium. Vive, inutile dans le vert de vessie, 167.

Chevalet, ce que c'est, 26.

Chymie. Qu'il a été nécessaire de l'appliquer à la préparation des matières pour la Peinture au pastel & à l'huile, 193.

Cinabre, ce que c'est, 36. Manière d'en composer en grand, *ibid. In not.* Choix qu'il en faut faire, 37 & 114. Manière d'en composer des crayons, *ibid.* Pourquoi il noircit, 115.

Clair-obscur, 279 & suiv.

Cobalt, substance demi métallique, 149.

Cœur, il faut parler au cœur, 275.

Colle de gants, de parchemin, 327. De poisson, 301.

Coloris, modèles à suivre, 116, 283.

Comparaison qu'on doit faire de ses ouvrages avec ceux des plus habiles Artistes,

Artiſtes, pour ſe perfectionner dans le coloris, 226, 230. *In fin.*

Compoſition pour fixer le paſtel, 301.

Conceptions ingénieuſes, 255, 269 & ſuiv.

Conſiſtance que doivent, à-peu-près, avoir les crayons, 55, 59.

Contours, qu'ils ne doivent être, ni trop prononcés, ni trop indécis, 231.

Coſmétiques, les meilleurs, 75, 76.

Coſtume, 276.

Couleurs, on appelle de ce nom toutes les ſubſtances propres à la Peinture, même le blanc & le noir, 48. Manière de reconnoître ſi elles ſont ſolides, 52. De cendre, 204. De chair, 220. De roſe, 199. Rouges, 107.

Couperoſe blanche, ce que c'eſt, 71. Verte, voyez vitriol de mars.

Couteau pliant, 24.

Craye ou blanc de Troyes, 32. Manière de la purifier, 56. D'en compoſer des crayons, 57. De lui donner plus de conſiſtance, lorſqu'on la trouve trop friable, 59.

Crayons, à quel degré doivent être

friables, 55. Moyens de les rendre tels, 88, 116, 142, 145, 176, 177. Où l'on les trouve tout faits, 194. D'Allemagne, 194. De Lausanne, *ibid.* Blancs, 57, 70. Bleus, 142. Bruns solides, 186. Jaune, 82. Noirs, 188. Rouges, 108, 114. Verts, 41, 159. Violets, 172. D'ampelite, 191. De molibdéne, *ibid.* De sanguine, 112.

Cristal factice, 106.

Cuivre, (voyez chaux de) feuille de cuivre dont quelques Artistes se servent pour peindre dessus, 322.

D.

Dessin, qu'il est la base de la Peinture, 117, 263. Qu'il ne faut pas borner toutes ses études à celle du dessin, 268.

Disposition, voyez ordonnance.

Draperies, 267, 276, 277.

E.

Ebauche, manière d'ébaucher une figure, 231.

Écaille de mer, sorte de pierre à broyer, 18.

École. Qu'il faut profiter des études qu'on y fait, mais en oublier les opinions, 192. De Bologne, Romaine, de Venise, 286.

Eau régale, 93, 126.

Éloquence. De quelle manière l'Eloquence, la Poësie & la Peinture considèrent un gouvernement bien constitué, 243. Eloquence du Peintre, 255.

Email, 125.

Encre de la Chine, 168, 170. A écrire, 171. De simpathie, 106, 150.

Episodes, 255, 259.

Esprit de nitre, voyez acide nitreux. De sel, voyez acide marin. De vin, 89, 193.

Ethiops martial, 87, 109. Mercuriel, 36, *in not.*

Eurypide. Ses Tragédies désarmèrent la vengeance des Syracusains, 244.

Exagération, 264, 270.

Expression, 269, & suiv.

F.

Fable. Quels sujets de la Fable il faut choisir, 237.

Fauve, couleur jaune obscure, 203, 208, 209.

Famille de Darius, 252, 269.

Flamans; leur procédé pour purifier les couleurs, 192.

Fleurs, 332. Argentines de régule d'antimoine peuvent être substituées au blanc de plomb, 65. Manière de les tirer du régule, *ibid.* De zinc, substance métallique très-blanche qui peut remplacer le blanc de plomb, 66.

Foye de soufre, c'est la pierre de touche des couleurs minérales, 52. *In not.*

Framboises, 168.

Fumeterre, 96.

Fustel, 97.

G.

Garance, (racine de), 133, 134.

Gaude, 94.

Gomme arabique, peut rendre plus fermes les crayons trop friables, 114.

Gomme-gutte, espèce de gomme-résine de couleur jaune, 168.

Grâce, moyen d'en procurer aux airs de tête, principalement dans le portrait, 233.

Graine d'Avignon, fruit d'une espèce de petit noirprun, 97.

Graines de Garance, 168.

Gris de cendre, 204. De lin, 202. De perle, 213.

Groseilles, 168.

Grecs & Romains, ils sont tout l'Univers aux yeux de la plûpart des Artistes, 192.

Gravure, 287.

Groupe, 239.

Gypse ou pierre à plâtre, 61.

H.

Hetre, 181.

Histoire, (genre de l'), il offre des su-

jets neufs à la Peinture & qu'on néglige, 238.

Huile graſſe ou ſiccative, ſes défauts, 71. De Copahu, 72. De noix, *ibid.* Peinture à l'huile, ſes beſoins, 13.

Hyéble, (ſes bayes) 168.

J.

Jasmin, 181.

Jaune, (diverſes nuances de), 79. De Naples, ce que c'eſt & la manière dont il ſe fabrique, 100. Bon dans l'émail & non dans la Peinture, *ibid.* Royal, 91. De zinc, 105.

Imitation. Attrait qu'elle a eu elle-même, 332.

Jonc marin, 97.

Iris, 168.

Idées poëtiques, 255 & ſuiv. 269.

L.

Lait virginal, 74.

La Lande, (M.) ſon voyage en Italie, 311.

Lapis lazuli, voyez *Outremer*.

Laque, ce que c'eſt, 39. Jaune, 94. Rouge 130. Recettes pour en faire, 131. Méthode pour en compoſer de ſolide, 133, 135. Verte minérale, 164. Végétale, 166. Violette, 173.

Lavande, 181.

Lavis, (couleurs pour le) 168, & ſuiv.

Lilas, 181, couleur de lilas, 217.

Litharge, chaux de plomb, 52.

Loriot, (M.) ſon procédé pour fixer le paſtel, 310.

M.

MADONNE, (belle) 267.

Magiſtère de biſmuth, 73.

Marines, (genre des) à quelles réflexions elles peuvent donner lieu, 242.

Marron, (couleur de) 209.

Marronier d'Inde, 181.

Maſcapenna, racine de Virginie, 92.

Maſſicot, 52, 106.

Mauſolées, 264, 265, 267.

Mélampyre ou bled de vache, 181.

Mélanges des couleurs pour en composer diverses teintes, 196 & suiv.

Métamorphoses. Sujets qu'il faut choisir ou qu'il faut rejetter, 237.

Méthode des fabricants de crayons, 89.

Millet noir ou sorgho, 181.

Mine de plomb, voyez *Molybdéne*.

Minium, chaux de plomb, 43, 52.

Molybdéne, 191.

Molette, 21.

Modèles d'expression, 269 & suiv.

Morale, qu'elle peut entrer dans les sujets de la fable & les embellir, 237.

Mozaïque, 287.

Mûrier noir, 181. Ses fruits, 168.

N.

NEIGE ou fleurs de régule d'antimoine, vaut mieux que la cérufe & blanc de plomb, 65.

Noirprun, ses bayes donnent le vert de vessie, 166.

Nez, qu'il faut, dans le portrait, rendre cette partie du visage avec le plus grand soin, 232.

Noir d'ivoire & autres, 45. Manière d'en composer des crayons, 188.

Noyer, (écorce du) 181.

O.

Ocre brune ou de rue, 34. Manière de la purifier 83. D'en composer une factice, 86, 87, 111. Jaune, 33. Comment on peut la purifier, 82. Deviennent rouges au feu, 108.

Œillet d'Inde, 97.

Omphale, sujet d'une belle allégorie, 237.

Or en coquille, 169.

Orangée, (couleur), 206.

Ordonnance, 252, & suiv.

Orpiment, orpin ou arsenic rouge, 90.

Ortie; (grande), 181.

Outremer, couleur tirée d'une pierre appellée lapis lazuli, 152.

P.

Papier blanc, comment il faut le préparer pour peindre dessus au pastel, 319. Bleu, ses avantages & ses défauts, 317.

Papier de tenture ou de tapisserie, ou préparé en détrempe, 324.

Pastel, (peinture au), ce que c'est, 1, 2, 9, 17. Ses inconvéniens, 3. Méchanisme des crayons en pastel, généralement ignoré, 8. Substances dont on compose ordinairement les crayons en pastel, 29. Nature de ces substances, 31, & suiv. Où l'on peut les trouver, 30. Manière dont il faut composer les crayons en pastel, voyez crayons. De la manière de fixer le pastel, 301 & suiv. Substances les plus propres à produire cet effet sans altérer les couleurs, 300. Méchanisme de cette opération, 301, & suiv. Comment on peut éviter que les couleurs ne changent quand on le fixe, 303. Souscription proposée par un Italien pour la composition des crayons, & pour fixer le pastel, 312.

Patrie. Que le Peintre doit puiſer dans l'hiſtoire de ſa nation des ſujets qui puiſſent l'intéreſſer à ſes ouvrages, 192, 238.

Payſage. De quelle variété d'acceſſoires il eſt ſuſceptible, 240. L'idille & l'Eglogue s'y placent d'elles-mêmes, exemple, *ibid.* Un payſage ſolitaire intéreſſe peu, *ibid.* Qu'il doit être vraiement agreſte, *ibid.*

Perſpective, 262.

Peinture, (charmes de la), 332. A l'huile, ſes inconvéniens 2, & 304. Uſage chez tous les peuples de ſe peindre la peau, 140.

Peuplier, 94.

Phitolaca, eſpèce de morelle de Virginie, 168.

Pierre, à broyer, ou porphire, 18, 19. De fiel, 168. A plâtre, voyez Gypſe.

Pompholix, 66.

Pont-neuf, (ſtatue du) 234.

Porphire, ou pierre à broyer, 18.

Portrait, 233 & ſuiv.

Potée ou cendre d'étain, 64.

Poudre de marbre, ſon uſage dans la préparation du canevas qui doit recevoir la Peinture en paſtel, 323.

Pourpre, 107. *In not.* 125, 128.

Précipité jaune, 101.

Préparation des ſubſtances pour l'uſage de la Peinture, peut ſervir de délaſſement, 194. Néceſſité de les préparer ſoi-même dans le paſtel & dans la peinture à l'huile, 89.

Protogène, ſes tableaux ſauvèrent Rhodes, 244.

R.

REALGAR ou riſigal, ou orpin rouge, c'eſt la même choſe, 90.

Reine des prés, 181.

Ronce, ſes bayes, 168.

Roſe, (couleur de) 199.

Rouge pour la toilette, en taſſe ou végétal, 136, 137. De vinaigre, 138.

S.

SAFRAN de mars, 86, 109, 179.

Safre, chaux de cobalt, voyez ce mot.

Sang-dragon, 115.

Sanguine, manière d'en composer de très-bons crayons pour le dessin, 112.

San-Severo, (Prince de) son procédé pour fixer le pastel, 311.

Sarrasin, (blé), 181.

Sarréte, *Serratula*, 97.

Sel de Saturne, plomb dissous par un acide & cristallisé, 52.

Soufre, foye de soufre, 52. Couleur de, 197.

Salicaire, 181.

Sourire, qu'il n'est pas ridicule dans les portraits de femme, quoiqu'en disent les Artistes Anglois, 233. *In not.*

Stil de grain, ce que c'est, 35. Manière de le purifier & d'en composer des crayons, 88. D'Angleterre, 91. Brun, *ibid* & 181. Jaune, 88, 94. Qu'il faut s'abstenir des stils de grain bruns dont on ne connoît pas la composition, 183

Sujets atroces, les adoucir, 266. Joli sujet, 250.

Sureau, 168.

Sumac de Virginie, 97.

T.

TABLEAUX; on peut peindre en paſtel des tableaux de la plus grande étendue & l'y fixer, 304. Manière de les nettoyer, 330. Celle de nettoyer les tableaux à l'huile, *ibid.*

Taffetas, (canevas de) pour peindre en paſtel, ſes bons effets & ſes inconvéniens, 321. Chaſſis de taffetas pour fixer le paſtel, 295 .....

Tatauba, arbre du Bréſil, 92.

Teintes, demi-teintes, leur uſage, 228 & ſuiv.

Teinture, 124.

Terre de Cologne, 43. Manière d'en compoſer des crayons, 177.

Terre d'Italie, 34 & 83. Terre jaune de Cornillon, 99. D'ombre, 42. Manière de la traiter pour le paſtel, 176. Qualités de la terre de Cologne & de la terre d'ombre, 178. Terre de Sienne ou de Veniſe à rejetter, 85.

Terre de Véronne ou terre verte, voyez chaux de cuivre.

Tête, qu'il faut dans les portraits de femme la dessiner un peu renversée en arrière, & le menton en avant, mais sans gêne, 233. Soin qu'il faut y donner, 267.

Tormentille, 168, 181.

Tsai, plante de la Cochinchine, qui fournit une couleur verte, 92.

Turbith minéral, chaux de mercure de couleur jaune, 101 & suiv.

V.

Variété dans les airs de tête, 267.

Velin, moyens de le préparer pour le pastel, 319.

Vénus Médicis, 267.

Vernis, son usage, 328 & 330. Sa composition, 329.

Verre, dont on couvre le pastel, manière de le placer, 326. Moyen d'y suppléer, 327.

Vert. Comment se composent les

crayons de paſtel pour le vert, 41 & 159.

Vert de pomme, 201, de veſſie, 166.

Vertus de bronze, 267.

Violet, comment ſe compoſent les crayons violets, 172. Laque violette, 173.

Victoires, (ſtatue de la place des) les flatteurs mettent des eſclaves aux pieds des Rois, les Rois ne foulent aux pieds que les flatteurs, 234.

Vitriol de mars ou de fer. C'eſt du fer diſſous par l'acide vitriolique, 110.

Unité d'action, de temps & de lieu, 252.

Utile. Le pinceau de l'Artiſte doit raſſembler l'utile avec l'agréable. C'eſt le moyen qu'il lui devienne utile à lui-même, 237, 244.

Fin de la Table des Matieres.

APPROBATION.

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Garde-des-Sceaux, un Manuscrit, intitulé : *Traité de la Peinture en Pastel... avec l'indication de plusieurs substances propres à la Peinture, &c.* J'y ai vu, avec satisfaction, que l'Auteur parle de l'Art en homme très-éclairé, & qu'il est solide & profond lorsqu'il traite des couleurs. Par ses instructions en ce genre, il supplée à ce qui manquoit aux Peintres sur la solidité & la connoissance des couleurs qu'ils employent. Ainsi je pense qu'on ne peut trop favorablement accueillir un ouvrage intéressant sous plusieurs rapports & essentiellement utile à tous ceux qui s'occupent de l'Art de peindre. Fait à Paris, le 29 août 1788.

ROBIN.

PERMISSION DU SCEAU.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenants nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt

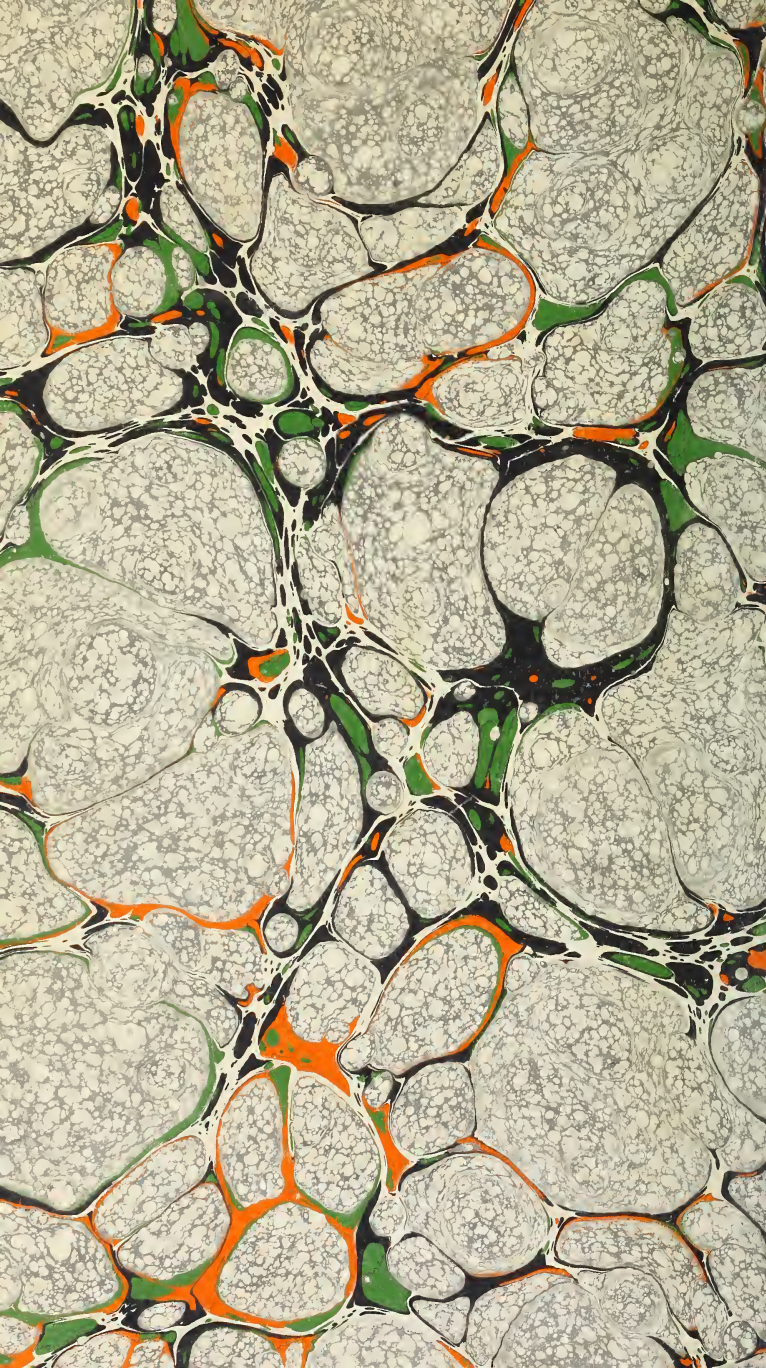
de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans-Civils & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le Sieur *Defer de Maiſonneuve*, Libraire, Nous a fait expoſer qu'il deſireroit faire imprimer & donner au Public *le Traité de la Peinture en Paſtel, &c.* s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Permiſſion pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui ſemblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le temps de cinq années conſécutives, à compter du jour de la date des Préſentes. FAISONS défenſes à tous Imprimeurs, Libraires & autres perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangère dans aucun lieu de notre obéiſſance; A LA CHARGE que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, & à l'Arrêt de notre Conſeil du 30 août 1777, à peine de déchéance de la préſente Permiſſion; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit ouvrage, ſera remis dans le même état où l'Approbation aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Garde-des-Sceaux de France, le Sieur BARENTIN, qu'il en ſera enſuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le Sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit Sieur

BARENTIN, le tout à peine de nullité des Présentes ; DU CONTENU desquelles vous MANDONS & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayants cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS qu'à la Copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, foi soit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires. Car tel est notre plaisir. DONNÉ à Paris le vingt-neuvième jour du mois d'Octobre, l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-huit, & de notre règne le quinzième.

Par le Roi, en son Conseil. LE BEGUE.

Registré sur le Registre XXIV de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, No. 1783, *fol.* 70, *conformément aux dispositions énoncées dans la présente Permission, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires prescrits par l'Arrêt du Conseil du* 16 *Avril* 1785. *A Paris, le* 18 *Novembre* 1788.

CAILLEAU, *Adjoint.*

De l'Imprimerie de CAILLEAU, rue Galande, No. 64.

SPECIAL 86-B
16776